国家一级学会『乐府学会』会刊

教育部人文社会科学重点研究基地
首都师范大学中国诗歌研究中心　主办



樂府學

第十辑

吴相洲　主编

社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

国家一级学会『乐府学会』会刊

教育部人文社会科学重点研究基地
首都师范大学中国诗歌研究中心 主办



樂府學

第十辑

吴相洲 主编

社会科学文献出版社
SOCIAL SCIENCES ACADEMIC PRESS (CHINA)

图书在版编目（CIP）数据

乐府学．第10辑／吴相洲主编．—北京：社会科学文献出版社，2014.10

ISBN 978－7－5097－6480－0

Ⅰ．①乐…　Ⅱ．①吴…　Ⅲ．①乐府诗－诗歌研究－中国－古代　Ⅳ．①I207.22

中国版本图书馆CIP数据核字（2014）第216508号

乐府学（第十辑）

主　　编／吴相洲

出 版 人／谢寿光
项目统筹／宋月华　许　力
责任编辑／周志宽

出　　版／社会科学文献出版社·人文分社（010）59367215
地址：北京市北三环中路甲29号院华龙大厦　邮编：100029
网址：www.ssap.com.cn
发　　行／市场营销中心（010）59367081　59367090
读者服务中心（010）59367028
印　　装／三河市尚艺印装有限公司

规　　格／开　本：787mm×1092mm　1/16
印　张：21.75　字　数：357千字
版　　次／2014年10月第1版　2014年10月第1次印刷
书　　号／ISBN 978－7－5097－6480－0
定　　价／79.00元

编委会

主　编： 吴相洲

副主编： 张　煜　曾智安

编　辑： 闫运利　张勇会　姜红霞　杨磊磊

目　录

体制探源

文献研究

音乐研究

文学研究

新书评介

论著索引

体制探源



宋代典礼仪式环节和雅乐乐歌设置*

徐利华（石家庄，河北经贸大学人文学院，050061）

提　要：宋代雅乐多用于宫廷祭祀、朝会等典礼仪式。一种典礼的仪式环节和乐歌设置并非一成不变，而是随着皇帝的更替、礼乐政策的调整，不断地发生变化。宋代各个时期编定的仪注对于仪式环节和乐歌设置有严格规定。本文试选取宋代祀天、享祖、朝会三种有代表性的典礼仪式为例，梳理其仪式环节与乐歌设置的演变过程。

关键词：宋代　雅乐　乐歌　仪式

作者简介：徐利华，1976 年 11 月生，湖南衡阳人。现为河北经贸大学人文学院讲师，主要从事宋代音乐与文学研究，目前正在主持教育部青年基金项目“宋代雅乐乐歌研究”（13YJC751064）的研究工作。

宋代雅乐多用于宫廷祭祀、朝会等典礼仪式。在一个典礼仪式中，大多数环节都是以乐歌的始终为始终。通过乐歌的变换，推动仪式程序的进行，掌控整个仪式的节奏。然而，很多学者往往将某一时期的仪式乐歌，看成宋代这一类仪式所通用，他们忽视了一种典礼的仪式环节和乐歌设置并非一成不变，而是随着皇帝的更替、礼乐政策的调整，不断地发生变化。宋代各个时期编订的仪注，对于仪式环节和乐歌设置有严格规定。本文试选取宋代祀天、享祖、朝会三种有代表性的典礼仪式为例，梳理其仪式环节与乐歌设置的演变过程。

* 本论文为作者承担教育部青年基金项目“宋代雅乐乐歌研究”（13YJC751064）项目阶段性成果。

一

宋代沿袭唐制，祭昊天上帝，大致有四：冬至祀圜丘、孟春祈谷、孟夏大雩、季秋大飨明堂。《宋史·礼志》中说："宋之祀天者凡四：孟春祈谷，孟夏大雩，皆于圜丘或别立坛；季秋大飨明堂；惟冬至之郊，则三岁一举，合祭天地焉。"① 其中，冬至祀圜丘又分为二：一是每年举行的常祀，规模较小，可由皇帝亲自主持，也可由有司摄事；二是三年一次的郊祀大典，规模较大，通常由皇帝亲自主持。

太祖建隆时皇帝亲郊的仪式，在降神、皇帝升降、奠玉币、奉俎、酌献、饮福、亚献、终献、送神、皇帝还内等环节都设有乐歌演唱。据《宋史·乐志》所收《建隆郊祀八曲》可知所用乐歌有：降神《高安》之曲，皇帝升降《隆安》之曲，奠玉币《嘉安》之曲，奉俎《丰安》之曲，酌献、饮福《禧安》之曲，亚献、终献《正安》之曲，送神《高安》之曲。又据《宋会要》载：

> （乾德）六年十月二十七日……（和岘）又［言］："按《开元礼》，郊祀车驾还宫，入嘉德门，奏《采茨》之乐；入太极门，奏《太和》之乐。今郊祀礼毕，登楼肆赦，然后还宫，宫县但用《隆安》，不用《采茨》。其《隆安》乐歌（章）本是御殿之辞，伏详礼意，《隆安》之乐自内而出，《采茨》之乐自外而入，若不并用，有失旧曲。今大乐局丞王光裕诵得唐日《采茨》曲，望依月律别撰其辞，每郊祀毕，车驾初入，奏之。御楼礼毕还宫，即奏《隆安》之乐。"②

可知建隆年间皇帝还内用《隆安》之曲，至乾德六年应和岘之请，改为《采茨》之曲。

仁宗继位初，郊祀乐歌大抵沿袭前朝旧制。《宋史·乐志》："仁宗天圣五年十月……于是翰林学士承旨刘筠等议曰：'……郊祀则降神奏《高安》之曲，文舞已作及皇帝酌献，惟登歌奏《禧安》之乐，而县乐舞缀不

① 《宋史·礼志》第100卷，中华书局，1977，第2456页。以下所引该书皆为此版。

② （清）徐松辑《宋会要辑稿》，中华书局，1957，第328页。以下所引该书皆为此版。

作，亚献、终献仍用武舞。’诏从之。”[①] 降神用《高安》之曲，酌献用《禧安》之曲，与建隆时相同。至天圣九年，始将降神《高安》之曲，改为《景安》之曲。《宋会要》载：“（天圣九年）十一月二十五日，诏：‘御制祀天地《景安》曲、祀宗庙《（与）［兴］安曲槊》乐章，惟亲祀乃用；臣僚摄事乐章，令近臣别撰进。’”[②] 自此之后，宋代祀昊天上帝的降神、送神乐歌皆用《景安》之曲。

景祐二年，皇帝亲郊以太祖、太宗、真宗三圣并侑。《宋史·礼志》载：“景祐二年郊，诏以太祖、太宗、真宗三庙万世不迁。南郊以太祖定配，二宗迭配，亲祀皆侑。常祀圜丘、皇地祇配以太祖，祈谷、雩祀、神州配以太宗，感生帝、明堂以宣祖、真宗配，如旧。”[③] 在改定亲郊配侑制度的同时，仁宗也对亲郊乐歌进行了一次大的调整。《宋会要》载：

> （景祐二年）帝乃亲制乐曲，以夹钟之宫、黄钟之角、太簇之徵、姑洗之羽作《景安》之曲，以祀昊天。……于时制诏有司，太祖、太宗、真宗三圣并配侑上帝，乃以黄钟之宫作《广安》之曲以奠币，《彰安》之曲以酌献。……常祀：至日圜丘祀昊天，太祖配，以黄钟之宫作《定安》以奠币，隆《英安》以酌献……皇帝入出作《乾安》，罢旧《隆安》之曲。[④]

皇帝亲郊时，降神、送神乐歌沿袭天圣九年的改动，用《景安》之曲，皇帝出入，罢建隆、乾德时所用《隆安》之曲，改用《乾安》之曲；以三圣并侑，奠币用《广安》之曲，酌献用《彰安》之曲；常祀时，冬至祀圜丘以太祖配，奠币用《定安》之曲，酌献用《英安》之曲。

《宋史·礼志》中说：“大抵累朝典礼，讲议最详。祀礼修于元丰，而成于元祐，至崇宁复有所增损。”[⑤] 神宗元丰年间，对于宫廷的典礼仪式进行了一次大修定。元丰六年，神宗亲郊，《宋史·礼志》记载了这次亲郊的仪式过程，用到的乐歌有：降神《景安》之曲，昊天上帝位奠币《嘉安》之曲，太祖位奠币《广安》之曲，奉俎《丰安》之曲，昊天上帝位

---

① 《宋史·乐志》第126卷，第2947页。
② （清）徐松辑《宋会要辑稿》，第311页。
③ 《宋史·礼志》第99卷，第2439页。
④ （清）徐松辑《宋会要辑稿》，第293～294页。
⑤ 《宋史·礼志》第98卷，第2423页。

酌献《禧安》之曲，文舞退、武舞进《正安》之曲，亚献、终献《正安》之曲，饮福《禧安》之曲，彻豆《宴安》之曲，还内《采荠》之曲。[1] 其中没有提到太祖位酌献所用乐歌，但从其奠币用《广安》之曲，与景祐时三圣并侑所用曲名相同，疑其酌献乐歌亦用《彰安》之曲。与建隆、景祐时皆不同的是，皇帝还内，罢《采茨》之曲，改用《采荠》之曲，并新增文舞退、武舞进《正安》之曲，彻豆《宴安》之曲。另外，这次亲郊又增皇帝入中壝《乾安》之曲。《宋会要》载：

> （元丰）六年九月二十七日……（礼部）又言："《周礼》，凡祭祀，王出入则奏《王夏》，明入庙门已用乐矣。今既移祼在作乐之前，皇帝诣罍洗奏《乾安》曲，则入景灵宫门及南郊壝门，亦当奏《乾安》曲，庶合古制。"从之。[2]

可知皇帝入中壝《乾安》之曲为先前未有而在元丰六年新增添的。哲宗元符二年，皇帝亲郊，据《宋史·乐志》中所收《元符亲郊五首》，其乐歌名大多沿袭元丰之旧，唯彻豆罢《宴安》之曲，改用《熙安》之曲。

徽宗时颁定《政和五礼新仪》，对于仪式程序和乐歌演奏进行了规范。其"皇帝祀昊天上帝仪"用到的乐歌有：皇帝入中壝《乾安》之曲，皇帝升降行止《乾安》之曲，降神《景安》之曲，昊天上帝位奠币《嘉安》之曲，太祖位奠币《广安》之曲，奉俎《丰安》之曲，昊天上帝位酌献《禧安》之曲，太祖位酌献《彰安》之曲，文舞退、武舞进《正安》之曲，亚献、终献《正安》之曲，饮福《禧安》、彻豆《熙安》之曲，送神《景安》之曲，还内《采茨》之曲。[3] 设有乐歌演唱的环节较多，曲名与元符时所用大致相同。

政和时，冬至祀昊天上帝有司行事所用乐歌与皇帝亲郊时名称和曲辞有所不同。据《政和五礼新仪》载："祀昊天上帝仪有司行事"，其中用到的乐歌有：降神《景安》之曲，盥洗《正安》之曲（升降行止皆用《正安》之曲），昊天上帝位奠币《嘉安》之曲，太祖位奠币《定安》之曲，奉俎《丰安》之曲，昊天上帝位酌献《嘉安》之曲，太祖位酌献《英安》

---

① 《宋史·礼志》第99卷，第2442～2444页。

② （清）徐松辑《宋会要辑稿》，第413页。

③ （宋）郑居中等：《政和五礼新仪》第27～28卷，《文渊阁四库全书》本。以下所引该书皆为此版。

之曲，文舞退、武舞进《正安》之曲，亚献、终献《文安》之曲，彻豆《肃安》之曲，送神《景安》之曲。[1] 有司摄事时无饮福酒的环节，且升降行止、太祖位奠币、昊天上帝位酌献、太祖位酌献、亚献、终献、彻豆所用乐歌曲名均与皇帝亲郊时不同。

宋室南渡之后，至高宗建炎年间始着手恢复各项祭祀大典。《宋史·乐志》中收入《高宗建炎时祀昊天上帝乐歌十七曲》，并云："高宗建炎初，国步尚艰，乃诏有司，天帝、地祇及他大祀，先以时举。太常寻奏，近已增募乐工，干、羽、簨、虡亦备，始循旧礼，用登歌乐舞。"[2] 由于国势遭受重创，礼乐一时难以恢复，所以建炎时冬至祀昊天上帝于圜丘，虽然皇帝也亲自参与，但"先以时举"，祭祀仪式的规模与常祀时有司摄事相同，所用乐歌名与政和时祀昊天上帝有司摄事时相同，只是乐歌数量有所增加：一是降神曲由四首歌辞不同的乐歌组成，也就是说当音高、调式不同时，歌辞不同；二是皇帝的升降行止，同用《正安》之曲，但歌辞却不同。如盥洗和升坛所演唱的乐歌不同。

高宗绍兴十三年制定的亲郊仪注，对于仪式环节和乐歌演唱进行了详细的规定。据《中兴礼书》载，皇帝亲郊所用乐歌有：皇帝入中壝《乾安》之曲，皇帝升降行止《乾安》之曲，降神《景安》之曲，昊天上帝位奠币《嘉安》之曲，皇地祇位奠币《嘉安》之曲，太祖位奠币《广安》之曲，太宗位奠币《化安》之曲，奉俎《丰安》之曲，昊天上帝位酌献《禧安》之曲，皇地祇位酌献《光安》之曲，太祖位酌献《彰安》、太宗位酌献《韶安》之曲，文舞退、武舞进《正安》之曲，亚献、终献《正安》之曲，饮福《禧安》之曲，彻豆《熙安》之曲，送神《景安》之曲，还内《采茨》之曲。[3] 所用乐歌名基本与《政和五礼新仪》中皇帝亲郊所用一致，但仪式以天地合祭，并以祖宗并配，故增添皇地祇、太宗位奠币、酌献乐歌。绍兴二十八年对亲郊乐歌进行修改，结合《宋史·乐志》中所收的绍兴二十八年所作祀圜丘乐歌共三十首，可知乐歌数量进一步增多，主要是因为皇帝的升降行止，虽同样用《乾安》之曲，但所用歌辞却各不相同。如盥洗、升坛、降坛、还位、再诣盥洗位、还位、入小次、出小次位、诣饮福位、还位、还大次这些环节演唱的乐歌皆不同。绍兴时祀

---

① （宋）郑居中等：《政和五礼新仪》第29卷。

② 《宋史·乐志》第132卷，第3070页。

③ （清）徐松辑《中兴礼书》第91卷《文渊阁四库全书》本。

昊天上帝，每岁常祀多由有司摄事。据《中兴礼书》载“祀昊天上帝仪”①，所用乐歌名皆与《政和五礼新仪》中冬至祀圜丘有司摄事相同。

孝宗淳熙六年，在继承绍兴成宪的同时，又参照元丰、大观旧典，对南郊亲祀仪式和乐歌进行调整。《宋史·乐志》载：“其南郊、明堂仪注，实述绍兴成宪，又命有司兼酌元丰、大观旧典，为后世法程。其用乐作止之节，粲然可观。”② 其中记载的南郊亲祀用到的乐歌有：升降行止《乾安》之曲，降神《景安》之曲，升坛《乾安》之曲，昊天上帝位奠币《嘉安》之曲，奉俎《丰安》之曲，昊天上帝位酌献《禧安》之曲，文舞退、武舞进《正安》之曲，亚献、终献《正安》之曲，饮福《禧安》之曲，彻豆《熙安》之曲，送神《景安》之曲，还内《采茨》之曲，与《政和五礼新仪》中皇帝亲郊所用乐歌数量和曲名大致相同。

淳熙十六年，光宗受禅之后制定四时祀天仪注。据《文献通考》载，所用乐歌有：降神《景安》之曲，盥洗《正安》之曲，昊天上帝位奠币《嘉安》之曲，太宗位奠币《定安》之曲，奉俎《丰安》之曲，昊天上帝位酌献《嘉安》之曲，太宗位酌献《英安》之曲，文舞退、武舞进《正安》之曲，亚献、终献《文安》之曲，彻豆《肃安》之曲，送神《景安》之曲。③ 祭祀仪式由有司摄事，乐歌名与《政和五礼新仪》中冬至祀圜丘有司摄事相同。

宁宗时皇帝亲郊所用乐歌，据《宋史·乐志》中所收《宁宗郊祀二十九首》，与《政和五礼新仪》中皇帝亲郊所用乐歌相比，除了设有乐歌演唱的环节大大增加，还有两处改动：一是将亚献与终献分开，各歌《正安》一曲；二是将还内《采茨》之曲改为《乾安》之曲。其中，降坛、还位、尚书奉俎、再诣盥洗、再升坛五曲未著曲名。降坛、还位、再诣盥洗、再升坛属皇帝升降行止，其曲名应皆为《乾安》，而尚书奉俎不知是否亦用《丰安》之曲。

二

《宋史·礼志》中说：

---

① （清）徐松辑《中兴礼书》第 91 卷，《文渊阁四库全书》本。

② 《宋史·乐志》第 130 卷，第 3040 页。

③ （元）马端临：《文献通考》第 75 卷，中华书局，1986，第 687～688 页。以下所引该书皆为此版。

宗庙之礼：每岁以四孟月及季冬，凡五享，朔望则上食、荐新。三年一祫，以孟冬；五年一禘，以孟夏，唯亲郊、封祀。又有朝享、告谢及新主祔谒，皆大祀也。二荐，则行一献礼。其祔祭，春祀司命及户，夏祀灶，季夏祀中溜，秋祀门及厉，冬祀行，惟腊享、禘祫则遍祀焉。[①]

宋代太庙祭祀，有每岁四孟月和季冬五次举行的时享，有三年一次于孟冬举行的祫享，有五年一次于孟夏举行的禘享，还有皇帝亲郊或明堂大享之前举行的朝享。

宋太祖时，享太庙乐歌，据《太常因革礼》载："《通礼》：'享太庙作《理安》之乐，乃以黄钟为宫，大吕为角，太簇为徵，应钟为羽，作文舞之舞，乐舞九成。"[②] 可知降神用《理安》之曲；文莹《玉清诗话》中说："乾德四年……郊庙奠献用《四瑞》。"[③] 可知太庙奠瓒用《四瑞》之曲；《宋会要》载："（乾德）六年十月二十七日……诏岘作《瑞文》、《驯象》、《玉乌》、《皓雀》四瑞乐章，以备登歌，余从之。"[④] 可知太庙奠瓒所用"四瑞"乐歌为《瑞文》、《驯象》、《玉乌》、《皓雀》四曲。又据《宋史·乐志》载："（建隆元年）五月，有司上言：'僖祖文献皇帝室奏《大善》之舞，顺祖惠元皇帝室奏《大宁》之舞，翼祖简恭皇帝室奏《大顺》之舞，宣祖昭武皇帝室奏《大庆》之舞。'从之。"[⑤] 逐室酌献，所用乐舞名与乐歌名一致，可知僖祖室酌献用《大善》之曲，顺祖室酌献用《大宁》之曲，翼祖室酌献用《大顺》之曲，宣祖室用《大庆》之曲。

真宗祥符年间，对太庙乐歌进行了调整。《太常因革礼》载：

《太常新礼》：大中祥符元年六月，都官员外郎判礼院孙奭奏："据礼文，享太庙，终献降阶之后，武舞止，太祝彻豆，《丰安》之乐作，一成，止，然后《理安》之乐作，是谓送神。……今于终献降阶之后，即作《礼安》之乐，诚恐差失，伏乞依旧增用登歌。"寻诏判

① 《宋史·礼志》第107卷，第2579页。

② （宋）欧阳修等：《太常因革礼》第29卷，商务印书馆，1937，第181页。

③ （宋）文莹：《玉清诗话》第1卷，朱易安主编《全宋笔记》第1编，第6册，河南教育出版社，2003，第98页。

④ （清）徐松辑《宋会要辑稿》，第328页。

⑤ 《宋史·乐志》第126卷，第2940页。

太常寺李宗谔检详礼典以闻，宗谔奏："国初撰乐章，有彻豆《丰安》之典，乐局因循不作，望如奭所奏施行。"诏可。[①]

祥符元年，太庙享祖增设彻豆《丰安》之曲。《宋会要》载："（大中祥符）五年闰十月五日，判太常寺李宗谔上太庙奠献登歌《瑞安》曲乐章，帝亲制荐飨玉皇、圣祖及太祖、太宗乐章总十六篇。先是，详定所言：'恭谢玉皇当用乐章。按唐《郊祀录》，太清宫乐章并御制。'帝始谦挹，宰臣以为盛德之事，所不可辞。"[②] 祥符五年，以《瑞安》之曲代替了原来奠瓒所用的"四瑞"乐歌；祥符六年，真宗又作《万国朝天》《平晋乐》二曲用于奠瓒和亚献、终献之中。

仁宗天圣九年，太庙迎神乐歌由《理安》之曲改为《兴安》之曲。又据《宋会要》载："（景祐二年）十月十三日，有司撰太庙真宗室酌献《大明》乐章，令太常行用旧乐章更不施行。"[③] 景祐二年，增真宗室酌献乐歌《大明》之曲。英宗、神宗二朝，太庙时享的仪式程序和乐歌没有大的变化，仅增作宗室酌献乐歌。《宋会要》载："（嘉祐）八年八月十五日，学士院言：'伏请仁宗庙室酌献所用之舞，名曰《大仁》之舞，并上乐章。'诏恭依。"[④] 又载："治平四年八月十九日，学士院言：'……今厚陵复土，祔庙有期。窃迹六代以来，皆有乐舞之名，以象其功德，请上英宗皇帝庙所用舞曰《大英》之舞，并上乐章。'诏恭依。"[⑤] 可知嘉祐八年增仁宗室酌献《大仁》之曲，治平四年增英宗室酌献《大英》之曲。

徽宗时所定《政和五礼新仪》有"皇帝时享太庙仪"，所用乐歌有：皇帝入门《乾安》之曲（皇帝升降行止，皆奏《乾安》之曲），降神《兴安》之曲，奉俎《丰安》之曲，僖祖室酌献《基命》之曲，翼祖室酌献《大顺》之曲，宣祖室酌献《天元》之曲，太祖室酌献《皇武》之曲，太宗室酌献《大定》之曲，真宗室酌献《熙文》之曲，仁宗室酌献《美成》之曲，英宗室酌献《治隆》之曲，神宗室酌献《大明》之曲，哲宗室酌献《重光》之曲，文舞退、武舞进《正安》之曲，亚献、终献《正安》之

① （宋）欧阳修等：《太常因革礼》第20卷，第124页。
② （清）徐松辑《宋会要辑稿》，第309页。
③ （清）徐松辑《宋会要辑稿》，第312页。
④ （清）徐松辑《宋会要辑稿》，第315页。
⑤ （清）徐松辑《宋会要辑稿》，第315页。

曲，饮福《禧安》之曲，彻豆《丰安》之曲，送神《兴安》之曲。[①] 对时享太庙仪式作了一个很大的改动：奠瓒环节只有器乐演奏，不再演唱乐歌。

《政和五礼新仪》中有"时享太庙仪有司行事"，所用乐歌有：降神《兴安》之乐，奉俎《丰安》之乐，盥洗《正安》之乐（初献行止升降，皆作《正安》之乐），僖祖室酌献《基命》之乐，翼祖室酌献《大顺》之乐，宣祖室酌献《天元》之乐，太祖室酌献《皇武》之乐，太宗室酌献《大定》之乐，真宗室酌献《熙文》之乐，仁宗室酌献《美成》之乐，英宗室酌献《治隆》之乐，神宗室酌献《大明》之乐，哲宗室酌献《重光》之乐，亚献《文安》之乐，文舞退、武舞进《正安》之乐，终献《武安》之乐，彻豆《恭安》之乐，送神《兴安》之乐。[②] 与皇帝亲享不同有三：一是没有饮福酒的环节；二是将亚献与终献分开，所用曲名亦不同；三是升降行止、彻豆所用曲名不同。

高宗绍兴十三年正月，上徽宗皇帝谥号册宝毕，皇帝亲行时享太庙。据《中兴礼书》载"亲飨太庙仪"，所用乐歌有：奉俎《丰安》之乐，僖祖室酌献《基命》之乐，翼祖室酌献《大顺》之乐，宣祖室酌献《天元》之乐，太祖室酌献《皇武》之乐，太宗室酌献《大定》之乐，真宗室酌献《熙文》之乐，仁宗室《美成》之乐，英宗室酌献《治隆》之乐，神宗室酌献《大明》之乐，哲宗室酌献《重光》之乐，徽宗室酌献《承元》之乐，文舞退、武舞进《正安》之乐，亚献、终献《正安》之乐，饮福《禧安》之乐，彻豆《丰安》之乐，送神《兴安》之乐。[③] 除了增徽宗室酌献乐歌，乐歌名与《政和五礼新仪》所定一致。绍兴时享太庙有司摄事所用乐歌，据《宋史·乐志》中所收《绍兴以后时享二十五首》，乐歌名也与《政和五礼新仪》中所定相同。

至孝宗朝，太庙有司摄事所用乐歌名略有改动，据《中兴礼书》载淳熙四年所定时享太庙仪有司摄事，所用乐歌有：降神《兴安》之乐，奉俎《丰安》之乐，盥洗《正安》之乐（初献升降行止，皆作《正安》之乐），僖祖室酌献《基命》之乐，文舞退、武舞进《正安》之乐，亚献、终献

① （宋）郑居中等：《政和五礼新仪》第103~104卷。
② （宋）郑居中等：《政和五礼新仪》第105卷。
③ （清）徐松辑《中兴礼书》第91卷，《文渊阁四库全书》本。

《武安》之乐，彻豆《恭安》之乐，送神《兴安》之乐，[①] 与《政和五礼新仪》不同的是：亚献、终献由《文安》之乐改为《武安》之乐。

孝宗淳熙十四年，高宗去世。《宋史·乐志》载：

> 及高宗之丧，孝宗力行三年之制……次年再至，始用绍兴故事，移宴于馆而不作乐。高宗升祔，太常言："祔飨行礼，当设登歌、宫架、乐舞，晨祼馈食，其用乐如朝飨之制。"于是，高宗庙昉奏《大德》之乐舞。[②]

淳熙十五年，以高宗祔庙，其室酌献乐歌用《大德》之曲。

光宗绍熙5年制定亲飨太庙仪注，据《宋会要》载"亲飨太庙、别庙行礼仪注"，所用乐歌有：皇帝入门《乾安》之乐（皇帝升降行止，皆奏《乾安》之乐），降神《兴安》之乐，奉俎《丰安》之乐，僖祖室酌献《基命》之乐，翼祖室酌献《大顺》之乐，宣祖室酌献《天元》之乐，太祖室酌献《皇武》之乐，太宗室酌献《大定》之乐，真宗室酌献《熙（大）［文］》之乐，仁宗室酌献《美成》之乐，英宗室酌献《治隆》之乐，神宗室酌献《大明》之乐，哲宗室酌献《重光》之乐，徽宗室酌献《承元》之乐，文舞退、武舞进《正安》之乐，亚献、终献《正安》之乐，饮福酒《僖安》之乐，彻豆《丰安》之乐，送神《兴安》之乐。[③] 可见绍熙五年所定亲享太庙仪与绍兴十三年所定的南郊前朝享太庙仪相同，同样继承了《政和五礼新仪》中的规定。光宗绍熙五年还制定了时享有司行事仪注，据《宋会要》所载"太庙时享仪注"，用到的乐歌有：降神《兴安》之乐，奉俎《丰安》之乐，盥洗《正安》之乐（初献升降行止、皆作《正安》之乐），僖祖室酌献《基命》之乐（太庙各室为：宣祖室、太祖室、太宗室、真宗室、仁宗室、英宗室、神宗室、哲宗室、徽宗室、钦宗室），文舞退、武舞进《正安》之乐，亚献、终献《武安》之乐，彻豆《恭安》之乐，送神《兴安》之乐。[④] 乐歌名也与《政和五礼新仪》相同，只是随着祭室增加，乐歌数量有所增加。

宁宗庆元二年制定亲享太庙仪，据《宋会要》所载"亲飨太庙、别庙

---

① （清）徐松辑《中兴礼书》第91卷，《文渊阁四库全书》本。

② 《宋史·乐志》第183卷，第3045页。

③ （清）徐松辑《宋会要辑稿》，第687~690页。

④ （清）徐松辑《宋会要辑稿》，第718~719页。

行礼仪注”，用到的乐歌有：皇帝入门《乾安》之乐（皇帝升降行止皆奏《乾安》之乐），降神《兴安》之乐，奉俎《丰安》之乐，僖祖室酌献《基命》之乐，宣祖室酌献《天元》之乐，太祖室酌献《皇武》之乐，太宗室酌献《大定》之乐，真宗室酌献《熙文》之乐，仁宗室酌献《美成》之乐，英宗室酌献《治隆》之乐，神宗室酌献《大明》之乐，哲宗室酌献《重光》之乐，徽宗室酌献《承元》之乐，钦宗室酌献《瑞庆》之乐，文舞退、武舞进《正安》之乐，亚献、终献《正安》之乐。[①] 除了增钦宗室酌献《瑞庆》之乐外，同样是继承了《政和五礼新仪》。

至理宗之后，太庙时享仪式和乐歌大都承袭前朝，随着祭室的增多，添加了各室的酌献乐歌。《宋史·乐志》载：（宝庆元年）理宗享国四十余年，凡礼乐之事，式遵旧章，未尝有所改作。先是，孝宗庙用《大伦》之乐，光宗庙用《大和》之乐；至是，宁宗祔庙，用《大安》之乐。理宗朝新添宗室酌献乐歌有：孝宗室酌献《大伦》之曲、光宗室酌献《大和》之曲、宁宗室酌献《大安》之曲。王应麟《玉海》载：

> 中兴禴庙乐舞：迎神《孝熙昭德》、太祖酌献《皇武》、太宗《大定》、真宗《熙文》、仁宗《美成》、英宗《治隆》、神宗《大明》、哲宗《重光》、徽宗《承元》、钦宗《端庆》、高宗《大德》、孝宗《大伦》、光宗《大和》、宁宗《大安》。亚、终献《礼洽储祥》、理宗《大昭》、度宗《大熙》。[②]

可知度宗之后，又相继增添理宗室酌献《大昭》之曲、度宗室酌献《大熙》之曲。

三

宋代承前人之制，于每岁元日、五月朔、冬至举行大朝会。《宋史·礼志》：“宋承前代之制，以元日、五月朔、冬至行大朝会之礼。”[③] 但与唐代朝会全用燕乐不同，宋代朝会中皇帝受朝环节用雅乐，群臣举酒环节虽

---

① （清）徐松辑《宋会要辑稿》，第711~713页。
② （宋）王应麟：《（合璧本）玉海》第107卷，中文出版社，1977，第2041页。
③ 《宋史·礼志》第116卷，第2743页。

也出现过用教坊乐的情况，但大体以雅乐为主。

宋初建隆时的朝会仪式，皇帝受朝、举酒环节用雅乐，而群臣上寿酒用教坊乐。《太常因革礼》中记载了建隆二年五月朔“受文武百僚朝”的仪式，皇帝受朝环节所用乐歌有：升坐《隆安》之曲、公卿入门《正安》之曲、降坐《隆安》之曲。又据《宋会要》所载宋初朝会皇帝上寿的仪式，皇帝举酒时演唱所用乐歌有：皇帝举第一爵酒《禧安》之曲，皇帝举第二爵酒《神龟》之曲，皇帝举第三爵酒《甘露》之曲，赐群臣酒《正安》之曲，文舞《元德升闻》之曲，皇帝举第四爵酒《紫芝》之曲，武舞《天下大定》之曲，皇帝举第五爵酒《嘉禾》之曲，皇帝举第六爵酒《玉兔》之曲。①

乾德四年，对朝会仪式中用乐进行了一次变革。《宋史·乐志》载：

> 自国初已来，御正殿受朝贺，用宫县；次御别殿，群臣上寿，举教坊乐。是岁（乾德四年）冬至，上御乾元殿受贺毕，群臣诣大明殿行上寿礼，始用雅乐、登歌、二舞。是月，和岘又上言：“……欲依月律，撰《神龟》、《甘露》、《紫芝》、《嘉禾》、《玉兔》五瑞各一曲，每朝会登歌首奏之。”有诏：“二舞人数衣冠悉仍旧制，乐章如所请。”②

其变动有二：一是皇帝举酒环节，以《神龟》《甘露》《紫芝》《嘉禾》《玉兔》五首瑞曲联唱；二是群臣上寿的环节也改用雅乐。

太宗继位之初，朝会群臣上寿曾用教坊乐，《宋会要》载：

> （淳化）三年正月朔，服衮冕御朝元殿受朝贺。礼毕，改通天冠、绛纱袍升座，受群臣上寿。帝即位以来，每朝贺毕退御大明殿，常服上寿，奏教坊乐。至是，（司）［始］命有司约《开元礼》定上寿仪，皆以法服行礼，设宫县、万舞，酒三行而罢，复旧制也。③

陈旸《乐书》中也说：“太平兴国初，冬至群臣上寿，更用教坊乐，

---

① （清）徐松辑《宋会要辑稿》，第1599页。

② 《宋史·乐志》第126卷，第2941～2942页。

③ （清）徐松辑《宋会要辑稿》，第1587页。

淳化中正会复用宫架。”[①] 自淳化三年之后，朝会上寿复用雅乐。仪式程序与建隆、乾德时相似，乐歌名则有所改动：一是根据端拱以来出现的祥瑞之物，新创“五瑞”乐歌。《宋史·乐志》载：“端拱初，澶州河清，广州凤凰集；诸州麦两穗、三穗者，连岁来上。有司请以此五瑞为《祥麟》、《丹凤》、《河清》、《白龟》、《瑞麦》之曲，荐于朝会，从之。”[②] 自此之后，朝会中皇帝举酒环节用瑞曲联唱成为定制。《宋史·乐志》载：“（淳化）三年，元日朝贺毕，再御朝元殿，群臣上寿，复用宫县，二舞，登歌五瑞曲，自此遂为定制。”[③] 二是文舞由《盛德升闻》改成《化成天下》，武舞由《天下大定》改成《威加海内》。陈旸《乐书》载：

> 太宗淳化中，岘弟复奏昔改殿庭二舞以光太祖功烈，今亦应更定舞名，其旧用《盛德升闻》，宜更名《化成天下》之舞，取《易》称“化成天下”之义也；《天下大定》更名《威加海内》之舞，取汉高帝为《威加四海》之歌也。[④]

真宗景德元年和四年举行大朝会，据王应麟《玉海》载：

> 景德元年春正月丙戌朔，御朝元殿受朝，改元，大赦三年，撰《祥麟》、《丹凤》、《河清》等十三曲；四年正月己亥朔，御朝元殿受朝贺，群臣上寿，诸道进奉，契丹诸蕃使在焉。下诏肆眚，司天言日抱戴佳气覆宫阙，上作元日会朝七言诗，赐近臣属和。[⑤]

又据《宋史·乐志》中所收《景德中朝会一十四首》，可知景德时大朝会，皇帝举酒环节设置了《祥麟》《丹凤》《河清》三首瑞曲，但文舞名用《盛德升闻》，[⑥] 武舞名用《天下大定》，并未采用淳化三年的改动。

真宗大中祥符元年，又撰皇帝举酒时所用瑞曲五首。陈旸《乐书》中

---

① （宋）陈旸：《乐书》第199卷，《文渊阁四库全书》本。以下所引该书皆为此版。
② 《宋史·乐志》第126卷，第2943页。
③ 《宋史·乐志》第126卷，第2943页。
④ （宋）陈旸：《乐书》第172卷。
⑤ （宋）王应麟：《玉海》第71卷，第1398页。
⑥ 据《宋会要》载，祥符五年，将文舞《玄德升闻》改为《盛德升闻》，则景德时文舞名应仍为《玄德升闻》，疑《宋史·乐志》记载有误。

说："真宗祥符中，更作《醴泉》、《祥芝》、《庆云》、《灵鹤》、《瑞木》五曲，宴则歌之。"[①] 王应麟《玉海》亦载："祥符元年，撰《醴泉》、《祥芝》等五曲。"[②] 祥符五年，将文舞《玄德升闻》改为《盛德升闻》。《宋会要》云："（大中祥符五年）十二月八日，诏太常寺改文舞《玄德升闻》之舞为《盛德升闻》之舞。"[③] 据陈旸《乐书》载，大中祥符时大朝会，朝贺用到的乐歌有：皇帝升坐《隆安》之乐、公卿入门《正安》之乐、皇帝降坐《隆安》之乐；上寿用到的乐歌有：皇帝升坐《隆安》之乐，公卿入门《正安》之乐，皇帝降坐《乾安》之乐，皇帝举第一爵酒《和安》之乐，皇帝举第二爵酒《醴泉》之乐，皇帝举第三爵酒《神芝》之曲，皇帝举第四爵酒《庆云》之曲，皇帝举第五爵酒《灵鹤》之曲，皇帝举第六爵酒《瑞木》之曲，赐群臣酒《正安》之乐，文舞《盛德升闻》之舞，武舞《天下大定》之舞，皇帝降坐《乾安》之乐。[④]

仁宗天圣七年举行大朝会，《太常因革礼》载："《礼院仪注》：天圣初，仁宗始大朝会群臣，上寿作《甘露》、《瑞木》、《嘉禾》之曲。"[⑤] 除了新撰皇帝举酒时瑞曲三首，其他乐歌沿用前朝。

神宗熙宁时朝会仍沿旧制，仅改作皇帝举酒瑞曲。至元丰元年，宋敏求等人奉旨详定朝会仪注，对朝会的仪式环节和乐歌设置进行了规范。《宋史·礼志》载："元丰元年……未几，又命龙图直学士宋敏求同御史台、阁门、礼院详定《朝会仪注》，总四十六卷：曰《阁门仪》，曰《朝会礼文》，曰《仪注》，曰《徽号宝册仪》。"[⑥]《文献通考》载：

> 元丰元年，诏右谏议大夫宋敏求、权御史中丞蔡确、枢密副使承旨张诚一、直舍院同判太常寺李清臣详定正旦御殿仪注。敏求等遂上《朝会仪》二篇，《令式》四十卷诏颁行。[⑦]

宋敏求等人所定朝会仪注，《宋会要》《宋史·礼志》中均有记载，而

---

① （宋）陈旸：《乐书》第199卷。
② （宋）王应麟：《玉海》第71卷，第1398页。
③ （清）徐松辑《宋会要辑稿》，第309页。
④ （宋）陈旸：《乐书》第199卷。
⑤ （宋）欧阳修等：《太常因革礼》第20卷，第126页。
⑥ 《宋史·礼志》第98卷，第2422页。
⑦ （元）马端临：《文献通考》第108卷，第974页。

马端临《文献通考》的记载最为完整详尽，其中用到的乐歌有：皇帝升降行止《乾安》之乐，公卿入门《正安》之乐，皇帝举第一爵酒《和安》之乐，皇帝举第二爵酒《甘露》之乐，皇帝举第三爵酒《瑞木成文》之曲，皇帝举第四爵酒《嘉禾》之曲，群臣举酒《正安》之乐，文舞《盛德升闻》之舞，武舞《天下大定》之舞。[①] 除去皇帝举酒时演唱的瑞曲外，皇帝升降行止、皇帝举第一爵酒所用乐歌名均与建隆、乾德时不同；文舞则沿袭祥符五年的改定，用《盛德升闻》之名。除了乐歌名的改动，宋敏求等人也对朝会仪式中的程序步骤与乐歌演唱之间的配合进行了调整。《宋史·乐志》载：

> 元丰二年，详定所以朝会乐而有请者十：其一、唐元正、冬至大朝会，迎送王公用《舒和》，《开元礼》以初入门《舒和》之乐作，至位，乐止。盖作乐所以待王公。今中书、门下、亲王、使相先于丹墀上东西立，皇帝升御坐，乃奏乐引三品以上官，未为得礼。请侍从及应赴官先就立位，中书、门下、亲王、使相、诸司三品、尚书省四品及宗室、将军以上，班分东西入，《正安》之乐作，至位，乐止。[②]

将《正安》之曲的演唱时间提前，从中书、门下、亲王、使相、诸司三品、尚书省四品及宗室、将军以上入门时即开始演唱。

哲宗元符时袭用元丰元年定的朝会仪注，而另撰皇帝举酒乐歌。陈旸《乐书》中说："哲宗屡讲不废，然朝贺上寿尚用教坊杂乐，未讲先王雅颂之制。"[③] 可见哲宗时朝会也有用教坊乐的情况。

徽宗时制定《政和五礼新仪》，其中卷一百三十六至卷一百三十八中记载了"大庆殿元正冬至大朝会仪"，可惜前两卷已经亡阙。据其卷一百三十八所载，用到的乐歌有：皇帝升坐《乾安》之乐，皇帝上寿酒《和安》之乐，群臣举酒《正安》之乐，文舞《天下化成》之舞，武舞《四夷来王》之舞，皇帝降座《乾安》之乐。皇帝举第二、第三、第四爵酒登歌所用曲名、乐章，每年命词臣取岁中所有祥瑞撰。[④]《宋史·礼志》中将之与元丰仪相比较："《新仪》成，改《元丰仪》太尉为上公，侍中为左

---

① （元）马端临：《文献通考》第108卷，第974～975页。

② 《宋史·乐志》第127卷，第2974页。

③ （宋）陈旸：《乐书》第199卷。

④ （宋）郑居中等：《政和五礼新仪》第138卷。

辅，中书令为右弼，太乐令为大晟府，《盛德升闻》为《天下化成》之舞，《天下大定》为《四夷来王》之舞，及增刑部尚书奏‘天下断绝，请付史馆’，余并如旧仪。”① 所用乐舞大致相同，只是文舞《盛德升闻》为《天下化成》之舞，武舞《天下大定》为《四夷来王》之舞。

南宋之后，高宗绍兴十四年制定大朝会仪。据《宋会要》载，朝贺用到的乐歌有：皇帝升坐《乾安》之乐，公卿入门《正安》之乐，上公升西阶《正安》之乐（上公升降并《正安》之乐作），皇帝降座《乾安》之乐；上寿所用乐歌有：升坐《乾安》之乐，皇帝上寿《和安》之乐，群臣举酒《正安》之乐，皇帝降座《乾安》之乐。皇帝举第二、第三、第四爵酒登歌所用曲名、乐章，每年命词臣取岁中所有祥瑞撰。② 绍兴十四年所定大朝会仪一个大的变化是：不再为文舞、武舞命名。绍兴十五年正月朔旦崇政殿朝会，王应麟《玉海》载：

> （绍兴）十五年正月丁未朔，御大庆殿。受朝百官朝贺，用黄麾仗三千三百五十人。时无大庆殿，权于崇政殿行之，免驻辇，设帘，不设地衣。学士院撰十二曲，有《瑞木成文》、《沧海澄清》、《瑞粟呈祥》之曲，自是一行而止。是岁冬至亦止文德殿，称贺上寿，亦用《和安》之曲。③

皇帝举第二、第三、第四爵酒所用乐歌有：《端木成文》《沧海澄清》《瑞粟呈祥》之曲。

综上所述，在宋代祭祀仪式中，降神、祭祀者升降行止、奠币、奉俎、酌献、饮福、文舞退、武舞进、亚献、终献、送神等环节中多设有乐歌演唱；在朝会仪式中，皇帝升降、公卿入门、皇帝举酒、群臣举酒、文舞、武舞等环节多设有乐歌演唱。宋初多承唐人旧制，至元丰年间进行大的调整和修订，徽宗时编定《政和五礼新仪》，为宋代礼制的集大成之作，吸收了北宋各个时期的改定；到了南宋高宗时重建礼乐，主要承《政和五礼新仪》之制，又参酌元丰、大观之旧典。之后，随着国势渐衰，统治者于礼乐之事往往力不从心，对礼制也少有改动。

---

① 《宋史·礼志》第116卷，第2750页。

② （清）徐松辑《宋会要辑稿》，第523～524页。

③ （宋）王应麟：《玉海》第71卷，第1399页。

宋代太常卿（或判太常寺）设置与任职情况考*

卫亚浩（西安，西安财经学院文学院，710061）

提　要：宋代太常寺为九寺之一，司职礼乐，是宫廷仪制、雅乐及鼓吹乐的最高管理机构。宋代太常寺的长官称太常卿或判太常寺，是太常寺各项事务的最高主宰者。太常卿或判太常寺的职责是各类宫廷仪式或音乐活动的管理工作。判寺或太常卿执掌的太常寺是管理王朝礼乐的机构，其主掌官员一般都具备朝廷礼仪制度方面的知识或精通音乐。

关键词：太常卿　宋代　职位设置　任职情况

作者简介：卫亚浩，男，1968年生，陕西省西安市人。文学博士，现为西安财经学院文学院中文系副教授，从事古代文学教学与研究。

唐末以前，执掌太常寺的最高长官称为太常卿，到宋初，称判太常寺。这一情况与当时官制中出现的阶官与职务分离和变动的状况相关。经过唐末、五代的演变，到宋初，太常卿已变成阶官之一种，只表明一个人的官位，并不指明他的实际职掌。一位官员的实际职务称差遣，判太常寺是差遣之一种。所以，宋初负责太常寺工作的最高官员应是判太常寺或称判寺，而不是太常卿。元丰官制改革后，官制基本上又恢复到唐末以前的状况，太常寺的长官又称为太常卿。宋代太常卿（或判太常寺）作为礼乐之司的主官，掌管朝廷的礼乐活动是其主要职责。而具备朝廷礼仪方面的知识和精通音乐也是任职太常卿（或判太常寺）的必备条件。

* 本文为国家社科基金项目“两宋乐府制度研究（11BZW081）”，陕西省社科规划项目“唐代乐府与文学（10K002）”，陕西省教育厅项目“宋代乐府制度研究（2010JK105）”，此为阶段性成果之一。

一 太常卿一职的历史沿革与宋代的置官情况

太常卿是管理邦国事务的重要职官之一，置设官位的历史非常久远。关于太常卿一职的沿革，《文献通考·职官考》中有较详细的记载：

> 今太常者，亦唐虞伯夷为秩宗，兼夔典乐之任也。周时曰宗伯，为春官，掌邦礼。秦改曰奉常。汉初曰太常，欲令国家盛太常存，故称太常（颜师古曰："太常者，王之旌也，画日月焉。王者有大事，则建以行，礼官主奉持之，故曰奉常，后改为太，尊大之义也"）。惠帝更名奉常。景帝六年，更名太常（惠帝时，叔孙通为奉常。定宗庙仪法及定汉仪法，皆叔孙通所著论也。王莽改太常卿为秩宗）。后汉秩与汉同。每祭祀，前奏其礼仪；及行事，赞天子。每选试博士，奏其能否。大射、养老、大丧，皆奏其仪。每月前晦，察行陵庙。助祭则平冕七旒。汉旧常以列侯忠敬孝慎者居之，后汉不必侯也。旧制陵县悉属，岁举孝廉，后汉则否。建安中为奉常。魏黄初元年改为太常。魏晋皆银章青绶，进贤两梁冠，绛朝服，佩水苍玉。宋齐皆有之。旧用列曹尚书好迁选曹尚书领护。梁视金紫光禄大夫，陈因之。后魏为上卿，兼置小卿官（《周礼》有小宗伯、中大夫二人即其任）。北齐曰太常寺，置卿及少卿、丞各一人。掌陵庙、群祀、礼乐、仪制、天文、术数、衣冠之属。后周建六官，置大宗伯卿一人（掌邦礼，以佐皇帝和邦国），是为春官。隋曰太常，与北齐同。炀帝加置少卿二人，唐因之。龙朔二年改太常为奉常（少卿、丞随寺名改。光禄以下诸寺准此），咸亨元年复旧。光宅元年改太常为司礼，神龙初复旧。卿一人，掌礼仪祭祀，总判寺事。少卿二人，通判（余寺少卿职并同。太常少卿本一员，神龙中加一员）。领丞一人，主簿二人，博士四人，太祝二人，奉礼郎、协律郎各二人；斋郎五百五十二人（其余小吏各有差），郊祀、大公庙、大乐、鼓吹、太医、太卜、廪牺等署各有令（其郊社及太公庙，两京皆有）。[①]

太常卿一职，周时称宗伯，为春官，秦时称奉常。实际设有太常一称

---

① （元）马端临：《文献通考》第55卷，中华书局，1986，第497页。

者，始于汉代。到后汉时虽与光禄勋、卫尉一同并归太尉管辖，但仍称太常。魏、晋时太常一职得以延续。南朝宋、齐、梁、陈皆设太常卿一职，梁武帝时，以太常卿、宗正卿、司农卿并称春卿。北魏、北齐也设有太常卿一职，而北周称大宗伯。隋、唐因袭于北齐，唐初设太常卿一人。龙朔二年改为奉常正卿，后又复旧为太常卿。

有关两宋太常寺的沿革情况《宋史·职官志》有明确的记载。据《宋史》卷一百六十四：

> 太常寺：卿、少卿、丞各一人，博士四人，主簿、协律郎、奉礼郎、太祝各一人。卿掌礼乐、郊庙、社稷、坛壝、陵寝之事，少卿为之贰，丞参领之。[①]

太常寺设置的官员有太常卿一人、太常少卿一人、太常丞一人、太常博士四人、主簿一人、协律郎一人、奉礼郎一人、太祝一人。太常寺的首席长官在元丰以前称判太常寺或判寺。《燕翼诒谋录》卷四云：

> 今判部、判寺、判监、判院之称，乃官制未改以前实称，今加于实称之上，可谓重叠。昔有判刑部、判礼部、判兵部、判工部，惟户、吏二部无之，盖以流内铨、三司使易其名矣。官名既正，又加以判，甚无谓也。其他寺监亦然。[②]

所谓判寺在元丰以前为太常寺的实际执掌者，元丰以后太常卿的职责，在元丰以前由判寺领有。可见，太常卿管理音乐的职责，在元丰以前体现于判寺对太常寺中各音乐机构实施的各项管理之中。

按照宋代官制，太常寺由太常卿或判寺一人掌管，而实际上，在特殊情况下也可能再设判寺一名，二判寺共同管理寺务。

在由翰林学士李宗谔权判太常寺的情况下，为加强管理，又“以龙图阁待制戚纶同判寺事”，与宗谔一起履行判寺之职责。可见，特殊情况下可同时设判寺与同判寺。

宋初，判寺并不是一个常设的官位，担任判寺的人选，一般在两制中选拔。据《宋史》卷一百六十四“太常寺”条：“宋初，旧置判寺无常

① 《宋史》第164卷，中华书局，1977，第3882～3883页。

② （宋）王栐：《燕翼诒谋录》第4卷，《燕翼诒谋录·默记》，中华书局，1981，第38页。

员，以两制以上充，丞一人，以礼官久次官高者充。”[1] 宋代的太常卿一职在宋初称为“判寺”，以“两制”中的官员充当。所谓两制，据《朝野类要》卷二“两制条”记载：“翰林学士官谓之内制，掌王言大制诰诏令赦文之类。中书舍人谓之外制，亦掌王言凡诰词之类。”[2] 翰林学士官称内制，中书舍人称为外制，合称两制。据《宋史·职官志》，翰林学士的品位为正三品，中书舍人的品位为正四品，所以，判寺是品位为四品至三品的职事官名。太常卿在元丰以前为阶官名，为卿者并不理寺事，其官品沿唐制为正四品。经元丰官制改革后，太常卿成为职事官名，为正四品。九卿之中只有太常卿与宗正卿地位最高，为正四品，其余七寺之卿都是从四品。

二　宋代太常卿（或判太常寺）的职责

太常卿因其掌管的太常寺为朝廷的“礼乐之司”，所以有乐卿之称。于此可见，管理有关音乐的事务是太常卿的职责之一。太常卿管理音乐的职责有多种表现形式，下面逐一加以分析。

在重大仪典中担任押乐官。押乐指乐府官员在演奏现场对乐部进行的督导和指挥。《梦粱录》卷五：“明堂乐舞，文德武功之舞，凡登歌、宫架乐，全凭押乐官掌之。”[3] 押乐官起着在演奏现场对雅乐的演奏活动实施管理的关键性作用。

太常卿在许多重要的仪典中，都作为押乐官，担当押乐的职责。根据《宋史》卷一百三十所载的南郊和明堂祭祀用乐仪注，在雅乐演奏形制中设有“押乐官位二：太常丞于登歌乐虡北，太常卿于宫架北。省牲之夕，押乐太常卿及丞入行乐架，协律郎展视乐器。”[4] 可见，由太常卿担任的押乐官，押乐时在乐队中的位置位于宫架之北。又据《文献通考》卷七十五《郊社考》八：“十四年四月，太常博士凌哲请大祠具乐舞。礼官定用工八

---

① 《宋史》第164卷，中华书局，1977，第3883页。

② （宋）赵升：《朝野类要》，《文渊阁四库全书》第854册，上海古籍出版社，1987，第101页。

③ （宋）吴自牧：《梦粱录》第5卷，《东京梦华录（外四种）》，文化艺术出版社，1998，第159～160页。

④ 《宋史》第130卷，中华书局，1977，第3040页。

十有三人，二舞九十人，押乐太常卿、丞皆一人，协律二人。”[①] 在重大祭祀活动中，用作押乐官的太常卿，人数为一人。押乐太常卿在服饰上的特点是戴絺冕。《宋史》卷一百五十二：

> 絺冕：四玉，二采，朱、绿。衣一章，绘粉米；裳二章，绣黼、黻。绶以皂绫，铜环。余如毳冕。光禄卿、监察御史、读册官、举册官、分献官以上服之；前期，景灵宫、太庙奏奉神主官、明堂太府卿、光禄卿、沃水举册官、读册官、押乐太常卿、东朵殿三员、西朵殿二员、东廊二十八员、西廊二十五员、南廊二十七员、祓门祭献官，前二日奏告亚献终献官、监察御史，并如之。[②]

可见，作为押乐官的太常卿在服饰上也有相关的规定。以太常卿作为押乐官的现象出现于多种仪典中。据《宋史》卷一百三十：

> 淳熙二年，诏以上皇加上尊号，立春日行庆寿礼。……前期，太常设宫架之乐于大庆殿，协律郎位于宫架西北，东向；押乐太常卿位于宫架之北，北向；皇太子及文武百僚，并位于宫架之北，东西相向，又设宫架于德寿殿门外，协律郎、太常卿位如之。及发册宝日，仪仗、鼓吹列于大庆殿门，乐正、师二人以次入。赞者引押乐太常卿、协律郎入，就位，奏中严外办讫，礼仪使奏请皇帝恭行发册宝之礼，太常卿导册宝，《正安》之乐作。[③]

又《文献通考》卷七十五《郊社考》八：

> 押乐太常丞位于登歌钟虡之北，押乐太常卿位于宫架之北，俱北向。分献官、奉礼郎各立于从祀神位之前，俱北向。良酝令于酌樽所，北向。又设陪祠文武官位于行事、执事之南，东西相向。诸方客使在文官之南；随其方国。光禄陈牲于明堂门外，东向，祝史各位于牲后。太常设省牲位于牲东，大礼使、左丞相在北，南向东上，分献

---

① （元）马端临：《文献通考》第75卷，中华书局，1986，第683页。

② 《宋史》第152卷，中华书局，1977，第3549页。

③ 《宋史》第130卷，中华书局，1977，第3044页。

官位于其后。行事吏部、户部、礼部、兵部、刑部、工部尚书，吏部、礼部、刑部侍郎，押乐太常卿、光禄卿，读册、举册官，押乐太常丞、光禄丞，奉礼、协律郎、搏黍太祝、太社、太官令在南，北向东上（太常丞以下位，皆稍却）。①

又《文献通考》卷九十九《宗庙考》九：

三献官在道南，北向，兵部工部尚书、押乐太常卿、光禄卿、押乐太常丞光禄丞、奉礼协律郎、太祝、太官宫闱令在道北，南向，俱西上（凡设押乐太常丞以下位皆稍却，若享日则不设光禄卿丞、宫闱令位）。监察御史于兵部尚书之西少北。太常陈礼馔于东神门外却东道北，南向，设省馔位版于礼馔之南。三献官在南，北向，西上；监察御史在西，东向；兵部尚书、押乐太常卿、光禄卿、押乐太常丞光禄丞、奉礼协律郎、太祝、太官宫闱令在东，西向，北上。奉俎官、荐香灯官在其后。②

再加上尊号、郊祭大典、宗庙祭祀等重要仪式中，太常卿常作为押乐官之一参与各项活动。

关于太常系统音乐机构建设方面的事项，太常卿有向最高层建议的职责。《宋史》卷一百三十：

绍兴元年，始飨明堂。时初驻会稽，而渡江旧乐复皆毁散。太常卿苏迟等言："国朝大礼作乐，依仪合于坛殿上设登歌，坛殿下设宫架。今亲祠登歌乐器尚阙，宣和添用龠色，未及颁降，州郡无从可以创制，宜权用望祭礼例，止设登歌，用乐工四十有七人。"乃访旧工，以备其数。③

同书：

（绍兴）十年，太常卿苏携言："将来明堂行礼，除登歌大乐已备，

---

① （元）马端临：《文献通考》第75卷，中华书局，1986，第684页。

② （元）马端临：《文献通考》第99卷，中华书局，1986，第899～900页。

③ 《宋史》第130卷，中华书局，1977，第3029页。

见阙宫架、乐舞，诸路州军先有颁降登歌大乐，乞行搜访应用。”①

为备办各种祭祀仪典，太常卿向朝廷建议增加乐员、添置乐器。可见，太常卿对太常属下各音乐机构的建设负有领导职责。

判太常寺有对乐工的演奏技能实施考核，并根据考核情况给予奖励或惩罚的职责。《宋史》卷一百二十六：

真宗咸平四年，太常寺言："乐工习艺匪精，每祭享郊庙，止奏黄钟宫一调，未尝随月转律，望示条约。"乃命翰林侍读学士夏侯峤、判寺郭贽同按试，择其晓习月律者，悉增月奉，自余权停廪给，再俾学习，以奖励之。虽颇振纲纪，然亦未能精备。盖乐工止以年劳次补，而不以艺进，至有抱其器而不能振作者，故难于骤变。②

咸平四年，在判寺郭贽与翰林侍读学士夏侯峤的主持下，对太常寺乐工的演奏技能进行了考核。根据考核结果，对精通月律者增加了月奉，其余则给予了暂停廪给的处罚。又：

景德二年八月，监察御史艾仲孺上言，请修饰乐器，调正音律，乃诏翰林学士李宗谔权判太常寺，及令内臣监修乐器。后复以龙图阁待制戚纶同判寺事，乃命太乐、鼓吹两署工校其优劣，黜去滥吹者五十余人。宗谔因编次律吕法度、乐物名数，目曰《乐纂》，又裁定两署工人试补条式及肄习程课。③

景德二年八月，权判寺李宗谔与同判寺戚纶在对太乐、鼓吹两署的乐工进行了考核之后，辞退了五十余人，权判寺李宗谔裁定了针对太常寺太乐、鼓吹两署乐工的试补条式和肄习课程。可见，判寺作为太常寺的领导者有对属下乐工进行考核及据此奖励或惩处的职责。

三　宋代太常卿（或判太常寺）的任职条件

判寺或太常卿的任职条件。由于判寺或太常卿执掌的太常寺是负责管

① 《宋史》第130卷，中华书局，1977，第3030页。
② 《宋史》第126卷，中华书局，1977，第2945页。
③ 《宋史》第126卷，中华书局，1977，第2945页。

理王朝礼乐的机构，按常理推测，其主掌官员一般都应具备有关朝廷的礼仪制度或音乐制度方面的知识。就宋代的实际情况看，在可考的判寺或太常卿之中，有的精通音乐，有的熟知仪礼，而大部分的情况则缺乏明确的记载。下面根据可考知的材料，对宋代判寺或太常卿的任职条件作具体分析。

首先，由于太常寺的工作性质，博通经史、熟知典章制度应该是成为判寺或太常卿的优先条件。《墨客挥犀》卷五：

> 江南陈彭年，博学书史，于礼文尤所详练。归朝日侍从，朝廷郊庙礼仪，多委彭年裁定。援引故事，颇为详洽。尝摄太常卿，导驾误行黄道上，有司止之。彭年正色回顾曰："自有典故。"礼曹素畏其该洽，不复敢诘问。①

又《元丰类稿·附录》："（元丰）四年，手诏中书门下曰：'曾巩史学见称士类，宜典五朝史事。'遂以为史馆修撰、管勾编修院、判太常寺兼礼仪事。"② 由于陈彭年对"礼文尤所详练"，所以作为太常卿，能详洽地"援引故事"，妥当地裁定有关朝廷郊庙礼仪方面的事务。曾巩在史学方面的精湛造诣受到了神宗皇帝的称赞，并被任命为史官及判寺。综合以上两例可知，由于在太常寺的管理中经常需援引以往的典章制度，所以熟谙礼法对于判寺或太常卿履行其管理职责是一个尤为有利的条件。

其次，由于太常寺肩负建设朝廷雅乐及鼓吹乐的重任，有时因一时之需，必须选择精通音乐的士人担任判寺或太常卿。《宋史》卷一百二十六：

> 晋天福中，始诏定朝会乐章、二舞、鼓吹十二案。周世宗尝观乐县，问宫人，不能答。由是患雅乐凌替，思得审音之士以考正之，乃诏翰林学士窦俨兼判太常寺，与枢密使王朴同详定，朴作律准，编古今乐事为《正乐》。宋初，命俨仍兼太常。③

由于雅乐制度陷入杂乱无章的境地，周世宗思得通晓音乐的人才以整

① （宋）彭乘辑《墨客挥犀》卷六，中华书局，2002，第339页。

② （宋）曾巩：《元丰类稿·附录》，《文渊阁四库全书》第1098册，上海古籍出版社，1987，第785页。

③ 《宋史》第126卷，中华书局，1977，第2939页。

顿雅乐秩序，故而诏选翰林学士窦俨兼判太常寺。宋初，为建成一代之乐，宋太祖仍命窦俨兼判太常寺。《宋史》卷二百六十五：

> 景德二年，召为翰林学士。是秋，将郊，命判太常大乐、鼓吹二署。先是，乐工率以年劳迁补，至有抱其器而不知声者。宗谔素晓音律，遂加审定，奏斥谬滥者五十人。①

又《宋史》卷一百二十六：

> 明年八月，上御崇政殿张宫县阅试，召宰执、亲王临观，宗谔执乐谱立侍。先以钟磬按律准，次令登歌，钟、磬、埙、篪、琴、阮、笙、箫各二色合奏，筝、瑟、筑三色合奏，迭为一曲，复击镈钟为六变、九变。又为朝会上寿之乐及文武二舞、鼓吹、导引、警夜之曲，颇为精习。上甚悦。②

景德二年八月监察御史艾仲孺奏请修饰乐器，调正音律，由于翰林学士李宗谔“素晓音律”，故诏“权判太常寺”。李宗谔在任职期间，考校乐工技艺的优劣、编订律吕法度，又在雅乐演试中亲“执乐谱立侍”，充分发挥了他精于律吕的特长。可见，在雅乐建设的一些关键阶段，朝廷往往有意启用精通音乐的官员作为太常寺的卿或判寺。

再次，必要的时候，有的官员也可能因为精通礼法制度被朝廷任命为判寺或太常卿。欧阳修《太常因革礼·卷首》：

> 为一百篇以闻，赐名曰《太常因革礼》。虽不足以称先帝考礼修业、传示无极之意，犹庶几于守职不废，以待能者，尚书吏部侍郎、参知政事、提举编纂臣欧阳修，龙图阁直学士、尚书兵部侍郎兼侍读、同判太常寺兼礼仪事臣李柬之，龙图阁直学士、左谏议大夫兼侍讲、崇文院检讨官、同判太常寺兼礼仪事臣吕公著，尚书工部郎中、知制诰、兼同判太常寺兼礼仪事臣宋敏求，尚书屯田员外郎、充集贤殿修撰、同判太常寺兼礼仪事臣周孟阳，尚书度支员外郎、直秘阁兼充史馆检讨、同知礼院兼丞事臣吕夏卿，尚书祠部员外郎、充秘阁校

① 《宋史》第265卷，中华书局，1977，第9141页。
② 《宋史》第126卷，中华书局，1977，第2945页。

理、同知礼院臣李育，秘书丞、充集贤校理、同知礼院臣陈绎，太常博士、礼院编纂臣姚辟，守霸州文安县主簿、礼院编纂臣苏洵等谨上。[①]

在与欧阳修共同修订《太常因革礼》的官员中有四人领有判寺之职，而这些人既然能与欧阳氏职修礼之事，必然深通礼法。在朝廷延纳人才，修订礼法时，通晓礼制很可能成为他们获得判寺之职的关键原因。

综合来看，获得太常卿或判寺职位的最重要的条件有二：一必须是相当一级的官员；二必须博学多才且熟知朝廷故事。原因是，太常卿或判寺为正四品之高级职务，不可能直接任用低级官员为之。而根据太常卿或判寺工作性质，只有选用既具备广博的知识，又精通朝廷礼仪制度的人，才能很好地履行其职责。宋王朝以两制即翰林学士和中书舍人为判寺，可能正是基于以上两点。另外，有些时候，为了王朝礼仪制度或雅乐制度建设的特殊需要，也可能专门启用精通音乐或礼制的官员为太常卿或判寺。原因在于，太常卿或判寺之职位于官制序列之高端，其身份、地位为众多宦海中人所向往，一般只有积累了相当资历的官员才有可能担任。所以，只有在特殊情况下，才可能启用专门人才担任此职。以曾任判太常寺的王洙为例，《欧阳修集》卷三十二《翰林侍读侍讲学士王公墓志铭》云：

公讳洙，字原叔。其生始能言，已知为诗，指物能赋。既长，学问自六经、《史记》、百氏之书，至于图纬、阴阳、五行、律吕、星官、算法、训故、字音，无所不学，学必通达，如其专家。

又：

范文正公、富丞相皆言王某学问经术，多识故事，宜在朝廷。复召为检讨、同判太常寺、侍讲，充史馆修撰，拜知制诰，权判吏部流内铨。[②]

王洙是一位既精通律吕，又博学多识的官员。但在范仲淹、富弼推荐

---

① （宋）欧阳修等：《太常因革礼》，中华书局，1985，第2页。

② （宋）欧阳修：《欧阳修集》第32卷，中华书局，2001，第427页。

他任判寺等职时，并没有言及其懂得音乐的特长，仅提到他“学问经术，多识故事”。可见，博学而熟知故事应是成为判寺的首要条件，而精通音乐在一般情况下，仅列于其次。只有在特殊的情况下，才以精通音乐作为任职太常卿或判寺的必备条件。

总之，从宋初起，太常寺的实际主掌官员称判太常寺，而太常卿仅作为朝廷的阶官，只代表一位官员职位的高低，并不领有太常寺的执事权。到元丰年，官制改革后，太常卿成了太常寺寺务的实际管理者。宋代的太常卿（或判太常寺）作为礼乐之司的主掌者，参与了朝廷举行的各种具体的礼乐活动。在朝廷礼乐建设方面具有建议权，并对寺内事务，行使着有效的管理权。太常卿（或判太常寺）的任职条件除一般的官位品阶、资历等方面的条件外，一般还需具备朝廷礼仪方面的知识，有时还需音乐方面的才能，而具备朝廷礼仪方面的知识则显得尤为重要。

文献研究



《御览诗》选诗标准论略

向 回（石家庄，河北省社会科学院，050051）

提 要：《御览诗》作为今存唯一一部受帝王之命编纂的唐人诗集，其选诗标准向无学者作过系统考察。本文通过诸多方面的考察后认为，《御览诗》的编选是以诗歌是否易于入乐歌唱作为主要标准，其编选反映了中唐时期一部分士人逸乐的心态和崇尚浮靡艳丽的审美情趣。

关键词：《御览诗》 近体 浮靡 入乐歌诗

作者简介：向回，男，苗族，1978 年生，湖南沅陵人。文学博士，现为河北省社会科学院语言文学研究所副研究员，主要从事魏晋南北朝隋唐五代文学与乐府学研究。

一 引言

有关《御览诗》的编集情况，陆游《跋唐御览诗》和陈振孙《直斋书录解题》皆有概述：

> 右《唐御览诗》一卷，凡三十人，二百八十九首，元和学士令狐楚所集也。按卢纶墓碑云："元和中，章武皇帝命侍臣采诗第名家，得三百一十篇，公之章句，奏御者居十之一。"今《御览》所载纶诗正三十二篇，所谓居十之一者也。据此，则《御览》为唐旧书不疑。然碑云三百一十篇，而此才二百八十九首，盖散逸多矣。姑校定讹谬，以俟定本。《御览》一名《唐新诗》，一名《选进集》，一名《元和御览》云。[①]

① 参见傅璇琮《唐人选唐诗新编》，陕西人民教育出版社，1996，第 227 页。

> 《唐御览诗》一卷。唐翰林学士令狐楚纂刘方平而下迄于梁锽凡三十人诗二百八十九首。一名《唐新诗》，又名曰《选进集》，又名《元和御览》。[①]

《御览诗》为令狐楚奉唐宪宗之命而选，此无疑虑。此集题署为“翰林学士、朝议郎、守中书舍人、赐紫令狐楚奉敕纂进”，而令狐楚元和九年（814）十一月十一日以刑部员外郎为职方员外郎知制诰，十一月二十五日为翰林学士，元和十二年（817）二月以职方郎中知制诰、翰林学士充承旨学士，三月迁中书舍人，八月罢学士，但为中书舍人。[②] 于此可知，此集编纂当在元和九年（814）十一月至元和十二年（817）八月间。集中所选三十人中，“惟韦应物为天宝旧人，其余李端、司空曙等皆大历以下人，张籍、杨巨源并及于同时之人”[③]；而所选之诗中，“惟取近体，无一古体，即《巫山高》等之用乐府题者，亦皆律诗”。[④] 至于各人诗作入选之多寡，则以李益之 36 首为最多，卢纶 32 首次之，杨凝 29 首又次之。

此集在后世流传过程中，也时有遗佚。据陆游跋中所云，此集最初有诗 310 篇，然他所见者止 289 篇，已失 11 首，而今本仅存诗 286 首，较陆游所见又少了三首。中华书局 1958 年所编《唐人选唐诗十种》已收此集，所据者为汲古阁本，此后傅璇琮又据汲古阁本重新整理，将其编入《唐人选唐诗新编》中，由陕西人民教育出版社于 1996 年出版。

关于此集的编选标准，纪昀曾说其“去取凡例，不甚可解”[⑤]，然经过一番研究后笔者认为，是否易于入乐歌唱是令狐楚选诗的主要标准。今试从集中作品全为近体齐言且本身多是乐府歌诗、诗风多浮靡艳丽，集中所选诗人多为唐时歌诗作者，编者本身善为歌诗等诸多方面详为论之。

二 近体的形式

概览《御览诗》即可发现，现今所存的 286 首诗作中，除李益《观回军

---

① 陈振孙：《直斋书录解题》第 15 卷，上海古籍出版社，1987，第 440 页。

② 参见姜剑云《令狐楚年谱简编》，《山西大学学报》1999 年第 3 期，第 38～39 页。

③ 四库全书研究所整理《四库全书总目》第 186 卷，中华书局，1997，第 2603 页。

④ 四库全书研究所整理《四库全书总目》第 186 卷，中华书局，1997，第 2603～2604 页。

⑤ 四库全书研究所整理《四库全书总目》第 186 卷，中华书局，1997，第 2603 页。

三韵》为五言六句外，其余几乎无一例外地全为近体的五、七言律绝。即使是其中一些使用乐府旧题如《巫山高》《关山月》《婕妤怨》的作者，用的亦皆是近体形式。近体诗易于入乐歌唱，有唐一代所歌之诗大抵皆为近体。[1]这种体式上的取舍，说明《御览诗》的编选当以是否易于入乐歌唱作为标准。

（一）近体诗适于入乐

近体诗从产生到成熟，经历了一个漫长的过程。其中永明时期的沈约、周颙、王融，初唐时期的上官仪、沈佺期、宋之问等都对此做出了很大的贡献。由于近体诗讲究四声之间的搭配，讲究诗句内在的音乐美，在同一句中将不同的音调交互使用，使其平仄调谐，利于唇吻，这样的诗歌即使诵读也会具有音韵美，故而易于入乐歌唱。朱光潜认为近体诗讲究诗句的内在音乐美，是用“内在音乐”代替了“外在音乐”，使其“卒不可歌”，[2] 这显然是错误的结论。实际上，歌声与字声并不总是完全一致的。因为汉字有韵部，是以韵结尾的，句中各字音的高低长短可以随曲调而转移，平声字唱高些、唱短促些就可以变成仄声字，仄声字唱低些、唱缓长些又可以变成平声字。这一点古人早有说明：

> 古之善歌者有语，谓当使“声中无字，字中有声”。凡曲止是一声清浊高下如萦缕耳，字则有喉、唇、齿、舌等音不同，当使字字举本皆轻圆，悉融入声中，令转换处无磊块，此谓“声中无字”，古人谓之“如贯珠”，今谓之“善过度”是也。如宫声字，而曲合用商声，则能转宫为商歌之，此“字中有声”也。善歌者谓之“内里声”。不善歌者，声无抑扬，谓之“念曲”；声无含韫，谓之“叫曲”。[3]
>
> 四声之论，虽起于江左，然古人之诗，已自有迟疾轻重之分，故平多韵平，仄多韵仄。亦有不尽然者，而上或转为平，去或转为平上，入或转为平上去，则在歌者之抑扬高下而已。故四声可以并用。[4]

---

① 关于这一点，吴相洲师《论近体诗的产生与音乐之关系》一文有详尽论述，可参看。原文载《唐诗十三论》，学苑出版社，2002。

② 可参看朱光潜《中国诗何以走上律的路》一文。原文载《朱光潜美学文学论文选集》，湖南人民出版社，1980。

③ 沈括《梦溪笔谈·乐律》，胡道静：《梦溪笔谈校证》第5卷，中华书局，1959，第231页。

④ 顾炎武：《音论》，卷中，“古人四声一贯”条，见《音学五书》，中华书局，1982，第39～40页。

于此观之，字声平仄与音调高低可以随着乐曲的要求而任意转换。在戏曲唱腔中，歌者可以将任意一个字音按需要哼出平、上、去、入四声来，这种哼腔听来颇有韵味。外国人唱京戏之所以听来没什么韵味，就是因为他们不能就一个字的韵部哼出四声来。其实，即使现在的流行歌曲中，字声的平仄转换也是常见的。而之所以有这种“哼腔”和平仄韵互转的情况出现，就是因为四声和五音之间有某种程度的对应关系。近体诗之讲究声韵，就是诗歌作者自觉地运用了二者之间的这种对应关系，使歌者不用转换字声即能将歌词声韵与乐曲音调很好地融合起来，这样的诗歌当然易于入乐歌唱。

（二）唐世歌诗多为近体

有唐一代音乐文学相当繁荣，古籍文献中关于唐代诗歌入乐歌唱的记载流传下来的也很多，而这些入乐歌唱的诗歌，绝大多数都是近体歌诗。翻检《乐府诗集》近代曲辞即可看出，除《忆江南》《宫中调笑》《转应词》等一些体式特定的曲子辞外，其所收几乎全为近体歌诗。王灼《碧鸡漫志》云：

> 唐时古意亦未全丧，《竹枝》、《浪淘沙》、《抛球乐》、《杨柳枝》，乃诗中绝句，而定为歌曲。故李太白《清平调》词三章皆绝句，元、白诸诗，亦为知音者协律作歌。白乐天守杭，元微之赠云：“休遣玲珑唱我诗，我诗多是别君辞。”自注云：“乐人高玲珑能歌，歌予数十诗。”乐天亦《醉戏诸妓》云：“席上争飞使君酒，歌中多唱舍人诗。”又《闻歌妓唱前郡守严郎中诗》云：“已留旧政布中和，又付新诗与艳歌。”元微之《见人咏韩舍人新律诗戏赠》云：“轻新便妓唱，凝妙入僧禅。”沈亚之送人序云：“故友李贺，善撰南北朝乐府故词，其所赋尤多怨郁凄艳之巧。诚以盖古排今，使为词者莫得偶矣。惜乎其终亦不备声弦唱。”然唐史称：李贺乐府数十篇，云韶诸工皆合之弦筦。又称：李益诗名与贺相埒，每一篇成，乐工争以赂求取之，被声歌供奉天子。又称：元微之诗，往往播乐府。旧史亦称：武元衡工五言诗，好事者传之，往往被于筦弦。又旧说：开元中，诗人王昌龄、高适、王之涣诣旗亭饮。梨园伶官亦招妓聚燕，三人私约曰：“我辈擅诗名，未定甲乙，试观诸伶讴诗分优劣。”一伶唱昌龄二绝句

云："寒雨连江夜入吴，平明送客楚帆孤。洛阳亲友如相问，一片冰心在玉壶。""奉帚平明金殿开，且将团扇共徘徊。玉颜不及寒鸦色，犹带昭阳日影来。"一伶唱适绝句云："开箧泪沾臆，见君前日书。夜台何寂寞，犹是子云居。"之涣曰："佳妓所唱，如非我诗，终身不敢与子争衡。不然，子等列拜床下。"须臾妓唱："黄沙远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。"之涣揶揄二子曰："田舍奴，我岂妄哉！"以此知李唐伶妓取当时名士诗句入歌曲，盖常俗也。[①]

由王灼此处所言观之，唐人律绝入歌情况相当普遍。不但创新词入乐者如李白要用近体，被定为歌曲的《竹枝》《浪淘沙》《抛球乐》《杨柳枝》等为诗中绝句，就是歌妓所取名士之诗入乐歌唱者，亦几乎全为绝句，或者是截取长诗中的四句。无怪乎《钦定曲谱》中会说："自古乐亡而乐府兴，后乐府之歌法，至唐不传，其所歌者，皆绝句也。"[②] 说乐府之歌法至唐不传当然不合于历史，但有唐一代所歌者以近体特别是绝句为多却是一个不争的事实。所以后世治乐府的学者，多把有唐一代的绝句或律诗当作了唐世之乐府。胡应麟《诗薮·内编》云："乐府之体，古今凡三变：汉、魏古词，一变也；唐人绝句，一变也；宋、元词曲，一变也。"[③] 冯班《钝吟杂录》亦云："伶工所奏，乐也；诗人所造，诗也。诗乃乐之词耳，本无定体，唐人律诗，亦是乐府也。"[④]

（三）中晚唐之际唐诗选本多重近体

有唐一代的唐诗选本较多，今存世者尚有十三种。因其皆是以当代人的眼光来关注和研究唐诗，与唐诗的实际发展同步，故历来为唐诗研究者所重视。就今存世较为完整的几种唐人唐诗选本来看，不同选本所选体裁各有偏重。《河岳英灵集》选古体诗 178 首，近体诗 56 首，较为侧重古体。《箧中集》所选 24 首皆为古体。《国秀集》选古体诗 27 首，近体诗 191 首。《极玄集》选古体诗 2 首，近体诗 99 首。《又玄集》选古体诗 31

---

① 岳珍：《碧鸡漫志校正》第 1 卷，巴蜀书社，2000，第 19 ~20 页。

② 四库全书研究所整理《四库全书总目》第 199 卷，中华书局，1997，第 2810 页。

③ 胡应麟：《诗薮》，上海古籍出版社，1979，第 14 页。

④ 冯班：《钝吟杂录》第 3 卷，中华书局，1985，第 37 页。

首，近体诗172首。《才调集》选古体诗143首，近体诗857首。这些选本均侧重于近体。至于其选诗标准，楼颖《国秀集序》称芮挺章“谴谪芜秽，登纳菁英，可被管弦者都为一集”；[①] 韦縠《才调集叙》自谓“纂诸家歌诗，总一千首”。[②] 二者明确标明易于入乐的歌诗是其选诗标准，而其所选作品中近体律绝又占了绝大多数，这就说明有唐一代特别是中晚唐之际，近体诗是主要的入乐歌辞。

正因为近体诗易于入乐歌唱且有唐一代所歌之诗以近体律绝为多，而《御览诗》中所选又无一例外的全为近体律绝（《观回军》三韵亦是近体），我们就可以做大胆的猜想：《御览诗》编选最主要的一个去取标准，就是这些诗是否易于入乐歌唱。

三 所选诗人的系统考察

《四库全书总目》谓《御览诗》所取之诗“大抵以音节谐婉为主”[③]，就是说其所收作品有易于入乐歌唱的特点。当然，单纯的近体形式这一点尚不足以支撑这种论断。但只要对集中所选诗人的具体情况作一番考察，就会坚信这种猜想。

《御览诗》所选诗人诗作以李益36篇居首。据《旧唐书》本传记载，李益“长为歌诗。贞元末，与宗人李贺齐名。每作一篇，为教坊乐人以赂求取，唱为供奉歌词。其《征人歌》、《早行篇》，好事者画为屏障；‘回乐峰前沙似雪，受降城外月如霜’之句，天下以为歌词”。[④] 从这里的记载来看，李益因为长于歌诗而有诗名，又因其歌诗符合统治者的审美趣味，故常为教坊乐人以赂求取而唱为供奉歌词。这进一步提升了他的诗名，以至于贵为至尊的唐德宗，作诗之际都想找他来唱和。《新唐书·卢纶传》云：“（纶）尝朝京师，是时，舅韦渠牟得幸德宗，表其才，召见禁中，帝有所作，辄使赓和。异日问渠牟：‘卢纶、李益何在？’”[⑤] 胡震亨《唐音

---

① 傅璇琮：《唐人选唐诗新编》，陕西人民教育出版社，1996，第227页。
② 傅璇琮：《唐人选唐诗新编》，陕西人民教育出版社，1996，第691页。
③ 四库全书研究所整理《四库全书总目》第186卷，中华书局，1997，第2604页。
④ 《旧唐书·李益传》第137卷，中华书局，1975，第3771页。
⑤ 《新唐书》第203卷，中华书局，1975，第5785页。

癸签》所谓“唐人诗谱入乐者，初、盛王维为多，中、晚李益、白居易为多”[①]，应该是合于史实的。而且《新唐书·卢纶传》的记载还透露了另一个信息，就是李益与卢纶同为德宗垂青，而令狐楚编选《御览诗》时选有卢纶诗作32首，仅次于李益，则二者之诗当有某种共同之处。

选诗数量紧随李益与卢纶之后者，是被誉为“三杨”的杨凝（29首）、杨凭（18首）与杨凌（17首）。三杨为从兄弟，皆有文名。柳宗元《与杨京兆凭书》谓杨凭“以文律通流当世”，又与杨凝、杨凌“叔仲鼎列，天下号为文章家。”[②]《唐故兵部郎中杨君墓碣》称杨凝兄弟之文“东薄海、岱，南极衡、巫，文学者皆知诵其词，而以为模准；进修者率用歌其行，而有所矜式。”[③] 就三杨的仕宦履历来看，杨凭历事节度府，召为监察御史，累迁太常少卿、湖南江西观察使；杨凝以校书郎为书记，由协律郎三转御史；杨凌曾为协律郎。在唐代，作为太常卿副职的太常少卿虽不要求必须精通音乐，但其中多为精通音乐者；协律郎中有精通音乐者，亦有长于文学者。权德舆《兵部郎中杨君集序》谓杨凝“所著文一百四十余篇，歌诗倍之，皆天球大圭，奇采逸响，不待数珩璜珮玦之目，然后知其妙”[④]，而杨凝又有“赵瑟多愁曲，秦家足艳妆”[⑤]、“帝京元巳足繁华，细管清弦七贵家”[⑥] 之类的诗句，可见其于音乐舞蹈不算粗疏。又，以乐府见长的刘商主要活跃于大历、贞元年间，大历初为合肥县令，贞元中任汴州（今河南开封）观察推官，其《赋得射雉歌送杨协律表弟赴婚期》有“杨生词赋比潘郎，不似前贤貌不扬。听调琴弄能和室，更解弯弧足自防”[⑦] 之句,可知此杨协律熟知音乐。据左汉林《唐代协律郎的任职条件和职责新论》[⑧] 一文考证,大历至贞元中杨姓协律郎只有杨凝、杨凌从兄弟二人。今考二人履历，杨凌建中四年（783）客滁州时已任协律郎，且正是在此年或此前不久娶了韦应物的长女,[⑨] 而杨凝任协律郎在贞元三年

---

① 胡震亨:《唐音癸签》第26卷，上海古籍出版社，1981，第275页。

② 柳宗元:《柳宗元集》第30卷，中华书局，1979，第789页。

③ 柳宗元:《柳宗元集》第9卷，中华书局，1979，第212页。

④ 权德舆:《兵部郎中杨君集序》,《全唐文》第489卷，中华书局，1983，第4996页。

⑤ 杨凝:《春情》,《全唐诗》第290卷，中华书局，1999，第3294页。

⑥ 杨凝:《上巳》,《全唐诗》第290卷，中华书局，1999，第3294页。

⑦ 《全唐诗》第303卷，中华书局，1999，第3446页。

⑧ 原文载《河北大学学报》2007年第1期。

⑨ 韦应物集中有《寄杨协律》，杨凌有《奉酬寄示》。而且从韦应物建中四年所作的《送元锡杨凌》《送杨氏女》《送杨协律》等诗来看，杨凌与其长女结婚应在此年或前不久。

（787）后，[①] 故刘商《赋得射雉歌送杨协律表弟赴婚期》中“杨协律”很可能就是杨凌。“三杨”的文学造诣、音乐才能以及仕宦履历，足以说明《御览诗》大量选录他们的作品，有其诗歌易于入乐歌唱的因素存在。

选诗数量在“三杨”之后的是皇甫冉（16首）。独孤及《唐故左补阙安定皇甫公集序》云：“五言诗之源……至沈詹事、宋考功，始裁成六律，彰施五色，使言之而中伦，歌之而成声。缘情绮靡之功，至是乃备。虽去雅浸远，其利有过于古者，亦犹路鼗出于土鼓，篆籀生于鸟迹也。沈宋既殁，而崔司勋颢、王右丞维复崛起于开元天宝之间。得其门而入者，当代不过数人，补阙其人也。……其诗大略以古之比兴，就今之声律，涵咏风骚，宪章颜谢。”[②] 此文透露了这样一些信息：其一，沈宋等人使五言诗的创作“裁成六律，彰施五色”，以至于“言之而中伦，歌之而成声”，即沈宋二人对五言诗声律的追求，使五言诗易于入乐歌唱。其二，皇甫冉的诗歌创作能步沈宋后尘，“以古之比兴，就今之声律”，亦即能将古诗之内容融入近体的形式，使其易于入乐歌唱。

选诗数量位列皇甫冉之后而又达到十首的依次是卢殷（14首）、杨巨源（14首）、刘方平（13首）以及均选10首的郑锡、顾况和梁锽。此六人中，杨巨源“才雄学富，用意声律”“绝句清泠”，[③] 今存作品中又有《听李凭弹箜篌》二首与《僧院听琴》（一作《宿藏公院听齐孝若弹琴》）之类的赏乐诗；顾况“善为歌诗”[④]；封演《封氏闻见记》称梁锽（封、梁同为天宝间人）为“词人”，[⑤] 他们的诗作获令狐氏垂青，易于入乐而歌是原因之一。

至于那些选诗不足10首的诗人，其情况亦可考见一二。晚唐韦縠《才调集》载有司空曙《病中遣妓》：“万事伤心在目前，一身垂泪对花筵。黄金用尽教歌舞，留与它人乐少年。”[⑥] 这从侧面说明司空曙对音乐歌舞的爱好与擅长。卢纶贞元中曾作怀旧诗，较为公允地评论了“大历十才

---

① 柳宗元《唐故兵部郎中杨君墓碣》谓杨凝“式徙荆州，由协律郎三转御史”。兴元元年（784）樊泽节度山南东道时，杨凝自秘书省校书郎为其府掌书记。贞元三年闰五月，樊泽徙荆南节度使，杨凝随府迁。故知其任协律郎在贞元三年之后。

② 《全唐文》第388卷，中华书局，1983，第3940～3941页。

③ 傅璇琮主编《唐才子传校笺》第5卷，第2册，中华书局，1987，第412页。

④ 傅璇琮主编《唐才子传校笺》第3卷，第1册，中华书局，1987，第639页。

⑤ 见《封氏闻见记》卷五“第宅”条。

⑥ 傅璇琮：《唐人选唐诗新编》，陕西人民教育出版社，1996，第806页。

子”的诗歌，其论司空曙云：“郎中善余庆，雅韵与琴清。郁郁松带雪，萧萧鸿入冥。”[①] 元辛文房《唐才子传》亦谓司空曙之诗“属调幽闲，终篇调畅。”[②] “雅韵与琴清”与“终篇调畅”的评论，正说明了司空曙之诗有易于入乐歌唱的特点。李端“隐衡山，自号衡岳幽人。弹琴读《易》”，[③] 张籍“尤工乐府诗，举代少其伦”，[④] 他们的诗歌也是易于入乐歌唱的。

从上面的系统考察来看，《御览诗》中的这些诗人，有的做过朝廷乐官，有的诗作“为教坊乐人以赂求取，唱为供奉歌词”，其他的也要么是“用意声律”，要么是“善为歌诗”，再不就是喜欢“弹琴读《易》”。像这样的一些诗人，说他们的诗具有易于入乐歌唱的特点，不为无据。不仅如此，《御览诗》中诸诗人各自的诗风，也能说明它们具有易于入乐歌唱的特点。

胡震亨《唐音癸签》谓《御览诗》所选之诗“皆妍艳短章”，[⑤] 许学夷《诗源辩体》谓《御览诗》所选诗人“其诗多纤艳语”。[⑥] 这里所谓“妍艳”“纤艳”，均指诗歌艺术风格上的浮靡、艳丽。具体到诗人诗作，古籍中也有类似记载。方回《瀛奎律髓》在评令狐楚《御览诗》所选作品时谓刘复四首“大抵工丽”，[⑦] 郑鏦四首“皆艳丽”。[⑧] 高仲武编《中兴间气集》谓李嘉祐之诗“与钱郎别为一体，往往涉于齐梁，绮靡婉丽”，[⑨] 皇甫冉《巫山诗》“终篇奇丽”。[⑩] 《旧唐书·卢简辞传》谓李端、钱起、韩翃“能为五言诗，而辞情捷丽，纶（按：指卢纶）作尤工。”[⑪] 还有一些诗人，其诗作常被视为有齐梁之风。如胡应麟《诗薮》云：“《巫山高》，唐人旧选四篇，当以皇甫冉为最。然刘方平‘楚国巫山秀’一篇亦佳。方

---

① 王仲镛：《唐诗纪事校笺》第30卷，中华书局，2007，第1032页。

② 傅璇琮主编《唐才子传校笺》第4卷，第2册，中华书局，1987，第55页。

③ 傅璇琮主编《唐才子传校笺》第4卷，第2册，中华书局，1987，第75页。

④ 白居易：《读张籍古乐府》，朱金城：《白居易集笺校》第1卷，上海古籍出版社，1988，第5页。

⑤ 胡震亨：《唐音癸签》第31卷，上海古籍出版社，1981，第321页。

⑥ 许学夷：《诗源辩体》第36卷，杜维沫校点，人民文学出版社，1987，第357页。

⑦ 方回选评、李庆甲集评校点《瀛奎律髓汇评》第17卷，上海古籍出版社，1986，第654页。

⑧ 方回选评、李庆甲集评校点《瀛奎律髓汇评》第30卷，上海古籍出版社，1986，第1324页。

⑨ 傅璇琮：《唐人选唐诗新编》，陕西人民教育出版社，1996，第472页。

⑩ 傅璇琮：《唐人选唐诗新编》，陕西人民教育出版社，1996，第480页。

⑪ 《旧唐书》第163卷，中华书局，1975，第4269页。

平中唐人，题梅花五言律，用修谓可配太白，此作于齐梁不多让也。”①按，胡应麟这里所说的皇甫冉《巫山高》，《御览诗》中已收，甚有齐梁风味。刘方平“楚国巫山秀”即其所作《巫山高》一篇。“题梅花五言律”即刘方平所作《梅花落》一篇，《诗薮》谓其为“全作齐梁者”。② 令狐楚将刘方平置于《御览诗》之首，可见其对刘诗的喜爱。集中虽未收刘方平的《巫山高》与《梅花落》二诗，但刘氏入选的13首诗歌大多是以女子口吻而写的，无不具有齐梁风味，受到了历代诗评家的评点。如贺裳《载酒园诗话·艳诗》评集中所收的《京兆眉》曰：“似嘲似惜，却全是一片矜能炫慧之意，笔舌至此，可谓入微。”③ 指出了诗人善于描摹女子内心的特点，而这正带有浓烈的六朝遗韵。因为古时歌唱者一般都为女性，所以那些易于入乐歌唱的诗作往往就具有浮靡、艳丽的特点，以适合女子声口。正因为《御览诗》中的作品都是些易于入乐的歌诗，所以它们的诗风就都显得浮靡和艳丽。④

四 所选作品的系统考察

从诗人角度考察《御览诗》，可以得出其有易于入乐歌唱的标准考虑。从所选作品的角度考量，同样可以得出这样的结论。

《御览诗》中所收诗作不仅因其浮靡、艳丽的风格而适合女子声口，其多叙宫怨、闺思、送别、冶游、春情这样一些表现世俗情感的内容，同样很适合女子演唱。其中有些作品，甚至就是类似于齐梁风格的咏物、咏人诗作，往往或明或暗地都有一个或一群女性形象出现，是世俗乐歌的主要描写对象。更为重要的是，《御览诗》现存286首作品中，有的同时见载于《乐府诗集》；有的《乐府诗集》虽未载录，但其题名为《乐府诗集》中的知名曲调；另外还有一些作品，通过考稽史料可以发现其为唐世新歌，或者有入乐歌唱的痕迹。这也是《御览诗》以易于入乐歌唱为收录

① 胡应麟：《诗薮》外编卷四，中华书局，1958，第180页。

② 胡应麟：《诗薮》外编卷四，中华书局，1958，第179页。

③ 参见郭绍虞《清诗话续编》，上海古籍出版社，1983，第225页。

④ 吴相洲师《论近体诗的产生与音乐之关系》一文中有浮靡诗风与近体声律关系以及浮靡的诗作易于入乐歌唱等问题的论述，可参看。原文载《唐诗十三论》，学苑出版社，2002，第59~62页。

标准的一个见证。下面试以具体作品分类说明。

其一，《御览诗》中许多作品同时见载于《乐府诗集》。如刘方平的《班婕妤》，皇甫冉的《巫山高》《婕妤怨》，郑锡的《邯郸少年行》，李端的《关山月》《巫山高》，卢纶的《塞下曲》（六首）、《天长久词》（三首）、《宫中乐》（二首），于鹄的《江南意》，杨凌的《明妃曲》，李宣远的《塞下作》，姚系的《古别离》，李益的《鹧鸪词》《题宫苑花》等，《乐府诗集》都有收录，只是有些作品题名有所不同。

其二，有些作品《乐府诗集》虽然未收，但其题名为《乐府诗集》中的知名曲调，有同题作品收录。如郑锡的《度关山》《千里思》《襄阳乐》《出塞》《出塞曲》《玉阶怨》，柳中庸的《凉州曲》，郑鏦的《玉阶怨》《婕妤怨》《入塞曲》，杨凝的《从军行》，霍揔的《塞下曲》《关山月》《雉朝飞》《采莲女》，杨巨源的《襄阳乐》《关山月》《折杨柳》，等等。这些题名均为《乐府诗集》中的知名曲调，涉及了横吹、相和、清商、琴曲、杂曲等多个部类。又，集中所载的刘方平《采莲》一首，杨士弘《唐音》、高棅《唐诗品汇》、陆时雍《唐诗镜》等均题作《采莲曲》，而《采莲曲》为乐府清商旧曲。皇甫冉《长安路》一首，《文苑英华》题作《长安道》，而《长安道》为汉横吹曲名。皇甫冉《班婕妤》一首，洪迈《万首唐人绝句》、杨士弘《唐音》题作《婕妤春怨》，《二皇甫集》、《唐诗品汇》题作《婕妤怨》，《御定全唐诗》题作《婕妤春怨》，并于题下注云："一本无春字。"无论是《班婕妤》还是《婕妤怨》，都是《乐府诗集》相和歌辞中的乐府旧题。而郑鏦的《邯郸侠少年》与卢殷的《妾换马》，很可能也是杂曲《邯郸少年行》与《爱妾换马》的异名而已。

其三，集中所收部分作品实为唐世新歌，或者有入乐歌唱的痕迹。如刘复《春游曲》一首。《乐府诗集》杂曲歌辞中载有张仲素《春游曲》三首。琴曲歌辞中又载有题作王维的《游春曲》五言二首，视为《蔡氏五弄》中的《游春》，但此二诗《唐诗纪事》归入张仲素名下，题作《游春曲》，《全唐诗》归入王涯名下，题作《春游曲》。《乐府诗集》在王维《游春曲》之后同时还有题作王维的《游春辞》七言二首和令狐楚的《游春辞》五言三首，王维的《游春辞》《唐诗纪事》归入王涯名下，令狐楚的《游春辞》《全唐诗》题作《春游曲》。这些作者归属混乱，或题"春游"或题"游春"的乐府歌诗，实际上都是王涯、令狐楚、张仲素三人元

和年间宫中唱和的翰林歌词，是唐世新歌而非琴中旧曲。[1] 据此看来，刘复的这首《春游曲》也是唐世新歌。而《御览诗》所收刘方平的《新春》一首，很显然已被乐人截取入乐歌唱。其诗云：

> 南陌春风早，东邻曙色斜。一花开楚国，双燕入卢家。眠罢梳云髻，妆成上锦车。谁知如昔日，更浣越溪纱。[2]

《乐府诗集》近代曲辞收有《浣沙女》二首：

> 南陌春风早，东邻去日斜。千花开瑞锦，香扑美人车。[3]
> 长乐青门外，宜春小苑东。楼开万户上，人向百花中。[4]

此二首《乐府诗集》中未题撰者姓氏。其“长乐青门外”一首实为王维《奉和圣制上巳于望春亭观禊饮应制》的前四句，仅仅将“辇过百花中”改为“人向百花中”，这显然是乐人截取词人歌诗的“选词配乐”。同理，其“南陌春风早”一首，显然也是截取了刘方平《新春》的前四句，只是诗句的改动较大而已，但诗歌的整体构思却完全一致。

五　集外的因素

《御览诗》是今存唯一一部受帝王之命编纂的唐人诗集，这里面有两个人物的喜尚对诗作去取有很大影响，一个是授命的唐宪宗，另一个就是奉命的令狐楚。

先来看令狐楚的情况。令狐楚虽说主要文学成就在于骈文，其诗歌大多散佚，只依赖于《文苑英华》《乐府诗集》《唐百家诗选》《唐诗纪事》等总集才有少量留存，但就《乐府诗集》收有其乐府歌诗凡九调三十首这一点来看，他的诗歌创作以可入乐而歌的乐府为多。又，尤袤《遂初堂书目》中载有《张仲素歌词》与《令狐楚歌词》，而专门辑录元和中王涯、令狐楚、张仲素五言七言乐府小诗的《三舍人集》，又名《元和三舍人集》

---

① 关于《春游曲》为唐代新兴乐歌及王涯、张仲素、令狐楚三人宫中唱和的具体情况，可参见拙著《杂曲歌辞与杂歌谣辞研究》，（北京大学出版社，2009，第128～130页）。

② 傅璇琮：《唐人选唐诗新编》，陕西人民教育出版社，1996，第376页。

③ 《乐府诗集》第80卷，中华书局，1979，第1128页。

④ 《乐府诗集》第80卷，中华书局，1979，第1129页。

或《翰林歌词》，可见三人同为翰林学士时曾大量制作歌词。再者，从当时与令狐楚有交游的著名诗人的诗作来看，他的诗歌也有易于入乐歌唱的特征。如白居易《宣武令狐相公以诗寄赠传播吴中聊用短章用伸酬谢》云：

> 新诗传咏忽纷纷，楚老吴娃耳遍闻。尽解呼为好才子，不知官是上将军。辞人命薄多无位，战将功高少有文。谢朓篇章韩信钺，一生双得不如君。[①]

令狐楚新诗传播吴中，遍于楚老吴娃之耳，这种传播的快捷性与普遍性表明，它们很可能是以入乐歌词的形式传播的。而从刘禹锡、王建等人“新成丽句开缄后，便入清歌满坐听”[②]、“今日便令歌者，唱兄诗送一杯”[③]、“玄都留五字，使入步虚声”[④]、“秋日梁王池阁好，新歌散入管弦声”[⑤] 这些诗句来看，令狐楚的诗歌是很容易入乐而歌的，而且似乎是有意创作歌词。既然他自己的创作具有如此的特点，他在编选集子时将其当作选录的主要标准，自是应有之举。

唐宪宗的情况也能说明问题。如前文所述，宪宗祖父德宗极喜李益与卢纶的诗歌，而二者正是《御览诗》中选诗最多的诗人，共计 68 首，占了五分之一强。元和元年前后，唐宪宗召年近花甲的李益入朝担任都官郎中，又曾令中书舍人张仲素访卢纶遗文，[⑥] 都是基于其对二者诗歌的喜好。元和十二年（817）令狐楚出为华州刺史，“后它学士比比宣事不切旨，帝（即宪宗）抵其草，思楚之材。”[⑦] 虽然这里说的是令狐楚的骈文而非诗歌，但骈文本就是一种讲究对仗和音韵谐美的文体，宪宗对骈文的特殊爱好在一定程度上也说明他喜欢那种讲究对仗和音韵谐美的诗歌。

---

① 朱金城：《白居易集笺校》第 18 卷，上海古籍出版社，1988，第 1213 页。

② 刘禹锡：《重酬见寄》，《刘禹锡集》第 33 卷，上海人民出版社，1975，第 318 页。

③ 刘禹锡：《酬令狐相公六言见寄》，《刘禹锡集》第 33 卷，上海人民出版社，1975，第 319 页。

④ 刘禹锡：《酬令狐相公雪中游玄都见忆》，《刘禹锡集》第 33 卷，上海人民出版社，1975，第 316 页。

⑤ 王建：《寄汴州令狐相公》，陈贻焮主编《增订注释全唐诗》第 289 卷，第 2 册，文化艺术出版社，2001，第 1027 页。

⑥ 《新唐书·卢纶传》：“宪宗诏中书舍人张仲素访集遗文。”《新唐书》第 203 卷，中华书局，1975，第 5785 页。

⑦ 《新唐书·令狐楚传》，《新唐书》第 166 卷，中华书局，1975，第 5099 页。

宪宗元和年间，宫中盛行风格轻艳的近体歌诗。元和二年（807）白居易作《太平乐词》二首，其题下注云："已下七首在翰林时奉敕撰进。"[①] 其他五首指《小曲新词》二首与《闺怨词》三首，这七首均为近体五绝，风格轻艳。《旧唐书·元稹传》记载："穆宗皇帝在东宫，有妃嫔左右尝诵稹歌诗以为乐曲者，知稹所为，尝称其美，宫中呼为元才子。"[②] 穆宗即宪宗之子，于此可见宪宗对元白轻艳诗风的喜爱。而这种易于入乐的轻艳歌诗，正是《御览诗》的选诗标准。又，撰写朝廷乐章、创制乐府歌辞是唐代翰林学士的职责之一。[③] 王涯、令狐楚、张仲素三人宪宗元和年间同为翰林学士，曾于宫中大量创作五七言乐府歌诗，被时人编成《翰林歌词》，此亦说明当时宫中创作近体歌诗风气之盛。翰林学士为皇帝身边的人，他们的这种创作风气即使不是为了迎合宪宗的喜好，也一定会对宪宗产生巨大的影响。

六 余论

上文从五个方面证明了《御览诗》的选诗标准之一是作品是否易于入乐歌唱。宋孙甫《唐史论断》卷下"裴度罢相位"条云："宪宗以世难渐平，有侈乐之态。"[④] 此集既是供宪宗御览而选，集中作品又多为易于入乐歌唱的浮靡艳诗，可见当时在中兴的外衣下，唐朝廷中又兴起一股逸乐之风。《御览诗》虽只是一两位社会上层人物喜尚的直接表现，其实却反映了当时整个社会很大一部分士人的逸乐心态和审美情趣。

---

① 朱金城：《白居易集笺校》第18卷，上海古籍出版社，1988，第1213页。

② 《旧唐书》第166卷，中华书局，1975，第4333页。

③ 关于翰林学士撰写朝廷乐章、创制乐府歌辞的职责问题，可参看张煜《新乐府辞研究》一书第三章"唐代翰林学士与新乐府辞创作"（北京大学出版社，2009）。

④ 孙甫撰《唐史论断（附录）》，中华书局，1985，第51页。

朱乾《乐府正义》收录曲辞考述[*]

徐　静（石家庄，河北师范大学文学院，050000）

摘　要：清人朱乾的《乐府正义》是一部对乐府诗作品进行注释、评点的选集。该书在选录郭茂倩《乐府诗集》曲辞的基础上，另有意补录文人之作，在曲题和作者的选择上，也力求表现礼乐、文学之正统观念，以阐发、匡正乐府诗的真正内涵。

关键词：《乐府正义》　曲辞　曲题

作者简介：徐静，女，1989 年生。现为河北师范大学文学院 2012 级硕士研究生，研究方向为唐宋文学。

清代朱乾《乐府正义》是中国历代乐府学研究专书中颇具代表性的论著，值得充分重视。全书十五卷，大体依据《乐府诗集》的分类标准，收录曲辞 844 首，分为郊庙歌辞、燕射歌辞、鼓吹曲辞、横吹曲辞、相和歌辞、清商曲辞、舞曲歌辞、杂曲歌辞和歌谣辞九类。[①] 该书打破郭茂倩《乐府诗集》搜罗曲辞、考辨音乐源流的体例，致力于对具体的乐府诗曲调、曲辞的涵义进行考订、注释，以阐发、匡正乐府诗的真正内涵，对各类乐府诗的曲题名称、本事、本义、历史背景之考订尤多用心。其中虽然也有穿凿附会的嫌疑，但其大多数考订能做到援引材料丰富，持之有据，且议论颇为中肯，令人信服。王运熙先生认为此书“在明清两代乐府专书中，当推为材料最丰富、见解最突出之作”[②]，充分肯

* 本文为国家社科基金重大项目“《乐府诗集》整理与补编（13&ZD110）”的阶段性成果。

① 本文所引用朱乾《乐府正义》内容皆参考国家图书馆藏，乾隆五十四年（1789 年）秬香堂刻本。

② 王运熙著《乐府诗述论》，上海古籍出版社，2006，第 323 页。

定了其研究价值。

但直到目前为止，学界关于《乐府正义》的研究还非常少见，甚至关于其曲辞收录的具体情况也少有深入考察。有鉴于此，本文试图对《乐府正义》所收录曲辞的曲题、曲调及乐种归属，朱乾收录曲辞的倾向性等情况略作考述，以为相关研究提供一定参考。

一

在朱乾《乐府正义》收录的844首乐府曲辞中，以其所分九类为标准，《乐府正义》选录的各类曲辞数量分别为：郊庙歌辞70首；燕射歌辞30首；鼓吹曲辞29首；横吹曲辞57首；相和歌辞196首；清商曲辞135首；舞曲歌辞26首；杂曲歌辞175首；歌谣辞126首。从收录数量上来看，《乐府正义》中所选相和歌辞数量居最，其次为杂曲歌辞。相和歌辞原为汉代的民间歌曲，后经过乐府采摭，成为汉代俗乐的组成部分，并以弦乐器、管乐器配合歌唱，分平调、清调、瑟调三类。杂曲歌辞多为文人案头之作，没有配乐，风格多数与相和歌辞相近。整体而言，朱乾更倾向于选择贴近普通文人生活和创作的民间乐府诗，具有较强的社会关注意识。

《乐府正义》曲辞收录主要本自《乐府诗集》，有762首作品直接选自该书。以下笔者将对《乐府正义》所选《乐府诗集》中同类乐府诗作品的数量作以列举和比较，以期更直观地展现出朱乾对郭氏《乐府诗集》的选录情况：

《乐府正义》类别	所选数量（首）	《乐府诗集》数量（首）	约占比重（%）
郊庙歌辞	61	804	7.5
燕射歌辞	30	179	16.8
鼓吹曲辞	29	255	11.3
横吹曲辞	53	303	17.4
相和歌辞	187	820	22.8
清商曲辞	134	732	18.31
舞曲歌辞	26	179	14.5
杂曲歌辞	163	767	21.2
歌谣辞	79	319	24.7

以上数据显示，在对《乐府诗集》的选录数量上，相和歌辞以187首居于第一，其次为选录163首的杂曲歌辞。但在选诗比例上，相对于相和歌辞在数量上居最，歌谣辞在郭茂倩《乐府诗集》同类曲辞中的选录比例却最高，约占《乐府诗集》中歌谣辞总数的24.7%。而相和歌辞所选数量约占《乐府诗集》中相和歌辞总量的22.8%。因此，朱乾对数量上并不多的歌谣辞同样非常关注，他在“歌谣辞”解题中提到“愚按国家政教有得失，感于民心有喜怒，喜则天地之顺气应之，怒则天地之逆气应之，气至声随，故或发于民谣，时有征验，圣人亦取焉”。[①] 使政教得失、民心喜怒在歌谣中得以展现，而歌谣辞亦多数产自民间。因此，对于民间呼声的关注，也是朱乾对《乐府正义》曲辞选录的重要标准。

除选自郭茂倩《乐府诗集》以外，《乐府正义》中还有一部分曲辞并非来源于郭氏之作。这些相对于《乐府诗集》的补录之作也是反映朱乾编选思想的重要依据。该书补录之辞约有82首，其补录情况列举如下：

卷　数	补录作品名称	数量（首）
卷第一	《封禅颂》《明堂诗》《辟雍诗》《灵台诗》《宝鼎诗》《白雉诗》	6
卷第二	《太庙颂》《晋中宫诗二首》	3
卷第三	无补录之作	无
卷第四	《黄鹄》《陇头》（“陇头流水”）《陇头》（“陇头征戍”）《赤之扬》	4
卷第五	《公无渡河》《精列二古曲》	3
卷第六	《猛虎行》（“饥不从猛虎食”）《猛虎行》（“双桐生空井”）	2
卷第七	《董逃行》《塘上行》	2
卷第八	《上留田行》《公无渡河》	2
卷第九	无补录之作	无
卷第十	《凤将雏》	1
卷第十一	无补录之作	无
卷第十二	《古怨歌》《弃妇篇》	2
卷第十三	《游猎诗》《思归叹》《杞梁妻》	3
卷第十四	《平虏将军妻》《秦王卷衣》《枣下何篡篡》《无愁曲》《优孟商歌》《乐辞》《休洗红》	7

① （清）朱乾著《乐府正义》卷第十五。

续表

卷　数	补录作品名称	数量（首）
卷第十五	《甘泉歌》《大风歌》《鸿鹄歌》《垓下歌》《虞美人曲》《耕田歌》《落叶哀蝉曲》《蒲梢天马歌》《据地歌》《拊缶歌》《古怨歌》《盘中诗》《射鸟辞》《博南歌》《樊惠渠歌》《淋池歌》《车子侯歌》《襄阳童儿歌》《思吴江歌》《谯饮歌》《凤凰歌》《桓帝时小儿歌》《关陇歌》《祝𧊅歌》《别歌》《流头滩歌》《武陵人歌》《三秦民谣》《僰道谣》《吴孙皓尔汝歌》《魏时童谣》《王莽末天水童谣》《桓帝时童谣》《三峡谣》《惠帝时童儿歌》《元康中童谣》《王彭祖谣》《愍帝初童谣》《建兴中江南谣》《幼与谣》《黄昙谣》《永嘉中长安谣》《苻生时长安谣》《苻坚时长安谣》《朔马谣》《燕童谣》《石城谣》	47
合　计		82

从以上表格中可以看出《乐府正义》中补录曲辞的收录情况。首先，《乐府正义》补录曲辞以卷十五“歌谣辞”数量最多，共47首，占该卷总数的37.3%，且该卷集中以“歌”“谣”类曲辞为主。与之相应的是，该书卷三、卷九和卷十一中并无补录之作，故相应的鼓吹曲辞、舞曲歌辞和部分相和歌辞中所选的曲辞均来自《乐府诗集》。

其次，除古辞之外，在《乐府正义》补录曲辞中，朱乾明显表现出对作者及其作品的选择性。如卷一中选择了班固《明堂诗》《辟雍诗》《灵台诗》《宝鼎诗》《白雉诗》共五首，而班固对作品情感的关注又主要是通过诗歌历史性关照体现出来的，他在《汉书·礼乐志》中曰：“夫民有血气心知之性，而无哀乐喜怒之常，应感而动，然后心术形焉……音声足以动耳，诗语足以感心，故闻其音而德和，省其诗而志正，论其数而法立。”[①] 以诗、乐合一为立足点，对儒家“诗言志”和乐本人心的观点加以发挥。他在《汉书·艺文志》中又提到“自孝武立乐府而采歌谣，于是有代、赵之讴，秦、楚之风，皆感于哀乐，缘事而发，亦可以观风俗，知薄厚云”。[②] 对所录乐府民歌的整体把握体现出以“哀乐”之情为核心的理论特点，而涉及当时社会政治时，又往往以“宣上德而尽忠孝”。[③] 此外，王粲《太庙颂》载魏公“加九锡，始立宗庙”，[④] 成公绥《晋中宫诗二首》

① 《汉书》第22卷，中华书局，1962，第1037～1038页。

② 《汉书》第30卷，中华书局，1962，第1756页。

③ 郭绍虞主编《中国历代文论选》，上海古籍出版社，1979，第144页。

④ （清）朱乾著《乐府正义》卷第二。

记后妃之德等等。由此观之，朱乾对于补录之辞的选择，明显具有正统文学的意味。

二

乐府诗的创作主要包括两个层面：一是音乐，二是曲辞。单从音乐层面上来说，乐府诗创作包括曲题、曲调和体式等多种因素，而曲题更是这些因素中的重要组成部分，曲题中往往保留着乐府最初的主题，它也是目前乐府诗研究的重要切入点。因此，正如词有词牌，曲有曲牌，乐府诗的曲题也不容忽视，这对于乐府诗的探讨和研究具有重要的意义。

根据笔者统计，在朱乾《乐府正义》844首作品当中，对于曲题的收录数量是相当丰富的，大致收录约530个曲题。按其曲题选诗数量由多到少，其收录情况如下：

曲题名称	选辞数量（首）
《食举东西厢歌》	18
《汉安世房中歌》	17
《秋胡行》	15
《月节折杨柳歌》	13
《子夜四时歌》《江南弄》《行路难》	各选 11
《扶风歌》《折杨柳》	各选 10
《短歌行》《善哉行》	各选 9
《正旦大会行礼歌》《琅玡王歌辞》《上云乐》	各选 8
《艳歌行》	7
《襄阳蹋铜蹄》《那呵滩》	各选 6
《黄鹄》《子夜歌》《杂曲》《豫章行》《齐瑟行》	各选 5

说明：以上为选辞数量在5首以上的曲题，由于曲题数量较多，不再一一列举。

由以上所列曲题选辞情况可以看出，《乐府正义》中《食举东西厢歌》的选辞数量为18首居最，其次为《汉安世房中歌》选辞17首，《秋胡行》选辞15首。乐府诗的曲题名称在命名之初都或多或少反映了该作品在内容或形式上的一些特征。对于《乐府正义》曲题数量和内容相关情况的了解，能够直接或间接揭示出该书所选作品的风貌。例如，《食举东西厢歌》

开始便写道："天命大晋，载育群生。於穆上德，随时化成。自祖配命，皇皇后辟。继天创业，宣文之绩。"[①] 这种明显带有古代宫廷礼仪性质的活动，表现出时人对于上天以及大晋的敬畏和虔诚，寄寓着深厚的礼仪意识。

上文列举选辞数量在5首以上的曲题，其各自分属的乐府诗种类也必须引起关注，通过对数量上较为集中类别的乐府诗的考察，能够进一步了解《乐府正义》所收录作品的鲜明特点。在此笔者将以上曲题所属类别的分布情况整理如下：

曲题名称	所属类别
《食举东西厢歌》《正旦大会行礼歌》	燕射歌辞
《汉安氏房中歌》	郊庙歌辞
《秋胡行》《短歌行》《善哉行》《艳歌行》《豫章行》	相和歌辞
《月节折杨柳歌》《子夜四时歌》《江南弄》《上云乐》《襄阳蹋铜蹄》《那呵滩》《黄鹄》《子夜歌》	清商曲辞
《行路难》《杂曲》《齐瑟行》	杂曲歌辞
《折杨柳》《琅玡王歌辞》	横吹曲辞
《扶风歌》	歌谣辞

通过以上表格可以看出，《乐府正义》选辞数量在5首以上的22个曲题所属乐种情况为：

其一，选辞数量居于首位的《食举东西厢歌》出自燕射歌辞。从内容上说，燕射歌辞多是帝王用于国宴和大射的歌辞。《乐府诗集》"燕射歌辞"题解：

> 《周礼·大宗伯》之职曰："以饮食之礼亲宗族兄弟，以宾射之礼亲故旧朋友，以飨燕之礼亲四方之宾客。"《大行人》："掌大宾之礼、大客之仪以亲诸侯，以九仪辨诸侯之命，等诸臣之爵，以同邦国之礼而待其宾客。上公飨礼九献，食礼九举；侯伯飨礼七献，食礼七举；子男飨礼五献，食礼五举。诸侯之卿各下其君二等，大夫、士皆如之。"[②]

中国的古礼皆具深意。燕飨之礼更是如此。对于这一点，朱乾表现出

① （清）朱乾著《乐府正义》卷第二。

② 《乐府诗集》第13卷，中华书局，1979，第181页。

了清晰的认识。《礼记》中有“揖让而治天下者，礼乐之谓也”。[①] 因此，朱乾对于燕射歌辞的重视，充分表明了其对礼乐观念的肯定，这种思想也自然渗入到《乐府正义》的编选之中。

其二，选辞数量居于其次的《汉安世房中歌》出自郊庙歌辞。古代帝王立郊祭祭天地，于宗庙祭祖宗。郊庙歌辞正是古人拜祭尊奉天地和祖先的乐歌。《汉安世房中歌》中有：“我定历数，人告其心。敕身斋戒，施教申申。乃立祖庙，敬明尊亲。大矣孝熙，四极爰辏。”朱乾于其后云：“人定历数以天，我定历数以人。人告其心，则历数定矣。端其本者存乎身，善其则者存乎教，乃天与人归之本。而孝者，又敕身施教之本也……”[②] 寥寥数语，指出作品在文学内容上的政教性倾向，而其中所传达的礼乐精神也与朱乾本人所追求的“正义”思想切合。因此，无论是从曲题的选辞数量上，还是从曲题所属类别的分布来看，《乐府正义》对作品的收录都体现出朱乾对于礼乐正统思想的关注。

三

从曲题、曲辞的选择上能看出编者选诗的大致倾向。这种倾向性从编者对乐府诗作者的选择上也可以明显看出。作家作为独立的创作个体，其作品往往会呈现出各自鲜明的风格特色，不同的创作者所关注的主题及所表达的主旨等也都会有不同，对于《乐府正义》编选标准的考察，也是不可或缺的一步。《乐府正义》中所选作者，涉及范围非常广泛，其大致选诗情况列举如下：

作　者	作品数量（首）
傅　玄	49
曹　植	36
鲍　照	27
陆　机	25
魏文帝、梁武帝	各 22

① （汉）郑玄注、（唐）孔颖达疏《礼记正义》第 37 卷，中华书局，1980，第 1527 页。
② （清）朱乾著《乐府正义》卷第二。

续表

作　者	作品数量（首）
梁简文帝、魏武帝	各 15
沈约	13
荀勖	10
刘琨	9
吴均	8
王粲、魏明帝、王融、嵇康	各 7
陈后主、梁元帝、王褒、谢灵运、陆厥	各 6
刘孝威、张正见、班固	各 5
江总、柳恽、陶潜、张华	各 4
庾信、卢思道、石崇、何承天、温子昇、吴迈远、宋武帝、隋炀帝、王筠	各 3
成公绥、谢朓、徐陵、车敷、谢惠连、窦元妻、王金珠、何逊、徐勉、高帝、汉武帝	各 2
司马长卿、庾肩吾、戴暠、王训、张骏、缪袭、张率、萧子显、孔欣、甄后、陈琳、王籍、诸葛亮、班婕妤、齐武帝、周捨、东平王苍①、左延年、阮瑀、辛延年、谢燮、沈炯、虞羲、僧宝月、江淹、宗夬、宋子侯、文同、何偃、马援、刘孝胜、费昶、邢邵、谢微、鲍机、纪少瑜、谢尚、江从简、魏收、陶弘景、萧撝、张衡、繁钦、傅縡、西楚霸王、戚夫人、朱虚侯章②、东方朔、杨恽、苏伯玉妻、王吉、蔡邕、阮籍、张翰、司马懿、熊甫	各 1

从以上表格列举情况来看，《乐府正义》中选傅玄乐府诗 49 首，居于首位。其次为曹植和鲍照，分别选 36 首和 27 首。而他们都是乐府创作大家，其作品也都有自己独特的创作风貌。首先，傅玄“长于乐府而短于古诗”。[3]《乐府诗集》共收其作品达 35 题 89 首之多，可见郭氏对其作品亦十分关注。傅玄性情刚直，受儒家思想影响较深，精通音乐，在西晋时期乐府诗创作颇有成就。然而，儒家一向重“礼”崇“德”，孔子曾言：“道之以德，齐之以礼。”[4] 荀子亦提到：“礼者，所以正身也。”[5] 对于这

---

① （明）李贽著《藏书》第 61 卷，中华书局，1959，第 1015 页。其中载“东平王苍”释为“苍，光武子封东平王”。

② （明）李贽著《藏书》第 61 卷，中华书局，1959，第 1017 页。其中载“朱虚侯章”释为“章，齐悼惠王肥之次子也。吕太后元年，章入宿卫，后封为朱虚侯”。

③ （清）沈德潜选《古诗源》第 7 卷，商务印书馆，1936，第 89 页。

④ 杨伯峻译注《论语译注》，中华书局，2005，第 12 页。

⑤ （清）王先谦撰《荀子集解》，中华书局，1988，第 82 页。

些儒家传统思想的接受，多少都会融于作品创作之中，例如，其郊庙歌辞中《夕牲歌》《明堂飨神歌》，燕射歌辞中《征西将军歌》《食举东西厢歌》等等，都具有明显的正统色彩。其次，曹植存诗90余首，古诗、乐府参半。曹植重视民间文学，曾主张“街谈巷说，必有可采；击辕之歌，应有风雅；匹夫之志，未应轻弃”，[①] 注意向汉乐府俗曲学习，但反对因袭模仿，倡导创新，提出“古曲多谬误，异代之文未必相袭”，[②] 故其乐府诗创作也具有独特的风貌。再次，鲍照乐府诗创作颇具风骨。《乐府诗集》收其作品37首，元代陈绎曾曰：“六朝文气衰缓，唯刘越石、鲍明远有西汉气骨。”[③] 其乐府诗创作多采用汉魏旧题，自出新意，集中表达出下层人士的愤懑不平，具有现实主义批判精神，显示出独特的个性气质。

从对以上三位作者的大致了解中可以看出，无论是对作品题材的选择，还是在作品后所附的解题，都显示出朱乾在编选乐府作品时对于“正义”的关注性，这种关注不仅只在于寻求对作品内涵的正确解释，更在于将礼乐、政治、文学上的正统观念融入该书的编选过程之中。

另外，除以上明确指明作者的乐府诗和古辞以外，《乐府正义》中还存在一部分只标明出处的作品，主要包括卷第一中选自邹子乐的《青阳》《朱明》《西颢》《玄冥》；卷第五中选自楚辞钞的《陌上桑》；卷第十中选自晋宋齐辞的《子夜歌四十二首之四首》《子夜歌四时歌七十五首》，选自晋宋梁辞的《上声歌》；卷第十四中选自古咄唶歌的《枣下何纂纂》。关于“邹子乐”，自明清以来诸多学者认为其是歌辞作者或者是汉时“邹阳”，现代学者有的认为汉郊祀四时祭歌中的“邹子乐”实为所奏乐名，而非指歌辞作者。[④] 而楚声、楚辞的音乐特性使汉代乐府诗受其影响，楚声、楚辞的创作传统，也被各个时期的乐府诗汲取和利用，楚声之悲怨特征形成汉魏乐府“以悲为美”的音乐特色。此外，乐府诗在篇章结构等方面也深受楚辞的影响，[⑤] 故朱乾注明其部分作品选自楚辞钞。至于晋宋齐辞、晋宋梁辞则大多是对所选特定时间段作品的总称。《咄唶歌》见于《文选》卷十八潘安仁《笙赋注》，《乐府诗集》未收，作者不详，其为一首汉乐府

① 赵幼文校注《曹植集校注》第1卷，人民文学出版社，1984，第153页。
② 赵幼文校注《曹植集校注》第3卷，人民文学出版社，1984，第323页。
③ 丁福保辑《历代诗话续编》，中华书局，1983，第631页。
④ 王福利：《汉郊祀歌中“邹子乐”的含义及其相关问题》，《乐府学》第3辑，2008。
⑤ 郭建勋：《论乐府诗对楚声楚辞的接受》，《中国文学研究》2002年第4期。

古辞。对于这些作品，朱乾大致交代了其出处，对于后代乐府诗的研究提供了一定帮助。

综合上述，朱乾《乐府正义》的编集充分显示了其对乐府诗“正义”的主要目的，它秉持“夫声音者，由理义而生者也”[①]之观念，强调对于乐府诗“理义”的阐发，此类探求在中国历代乐府学研究专书中是较为独特的。首先，在曲辞的选择上，朱乾在继承《乐府诗集》编选特点的基础上又有所发展，在整体数量上倾向于选择相和歌辞、歌谣辞等贴近普通人生活的民间乐府诗，关注民间呼声。对于班固、王粲等文人补录之作的选择，又反映出朱乾对于正统文学观念的认可。其次，在曲题的选择上，从选辞数量最多的《食举东西厢歌》《汉安世房中歌》等，显示出朱乾对于燕射歌辞、郊庙歌辞等乐种的重视，这些作品在文学内容上的政教性倾向，也充分表现出朱乾对礼乐正统观念的肯定。再次，在作者的选择上，无论是对作品题材的选录，还是在作品后所附的解题，都显示出朱乾在编选乐府作品时对于“正义”的阐述，这种阐述不仅体现在对作品内涵的正确解释上，更在于将礼乐、政治、文学上的正统观念融入每首作品的解读之中。总之，朱乾《乐府正义》在阐发、匡正乐府诗的真正内涵上具有重要的贡献，其对乐府曲题、曲辞等的选录，反映出明显的正统色彩，相对于历代其他乐府诗研究专著具有特殊的价值。

① （清）朱乾著《乐府正义》序。

音乐研究

汉代郊祀歌音乐形态研究

闫运利（北京，首都师范大学文学院，100089）

提　要：郊祀歌是古代天子郊祀天地神灵所用的乐歌。汉代皇帝郊祀天地各有侧重，间有制作，今留存武帝朝《郊祀歌十九章》。《郊祀歌十九章》系李延年等据音乐、祭祀需要，选取司马相如等人诗赋作品中的一句或几句割裂、拼凑而成。祭祀表演神圣、隆重，可能配以《云翘舞》。东汉、曹魏沿用，明确配以舞蹈，音乐体系更加成熟。《青阳》等歌北齐仍有传唱。唐后多有《天马歌》拟作，明胡应麟有《拟汉郊祀歌十九首》，多不歌。

关键词：汉代　郊祀歌　音乐形态

作者简介：闫运利，女，1987年1月生，河北邢台人。首都师范大学文学院中国古代文学专业2014级在读博士，研究方向为魏晋南北朝隋唐五代文学。

郊，即“古者天子夏亲郊祀上帝于郊”。[①] 祀，即“昭孝事祖，通神明”。[②] 狭义上的“郊祀”指南郊祭天，北郊祭地；广义上包括南郊祭天、北郊祭地、泰山封禅、明堂、雩祭、籍田、神州、朝日夕月、风师雨师、社稷、先农、祈谷、先圣先师等。“夫郊祀者，明王之盛事，国家之大礼”。[③] 郊祀活动是一个国家礼乐制度的重要组成部分，郊祀歌是郊祀过程中祈天降福所用的乐歌。郭茂倩《乐府诗集》将“郊庙歌辞”置于十二类中的第一类，郊祀歌又位于郊庙歌辞之首。数量占十二卷中的七卷，足见其地位之重要。

---

① 《汉书》第25卷，中华书局，1962，第1213页。

② 《汉书》第25卷，中华书局，1962，第1189页。

③ （宋）王溥：《唐会要》第9卷，中华书局，1955，第151页。

学人对汉代郊祀歌的研究主要集中于《郊祀歌十九章》。如对作者的辩证，有龙文玲《汉〈郊祀歌十九章〉作者辩证》[①]；对作品创作时间的讨论，有张树国《汉武帝时代国家祭祀的逐步确立与〈郊祀歌十九章〉创制时地考论》[②]、龙文玲《汉武帝〈景星〉及文学史意义》[③] 及王淑梅、于盛庭《再论〈天马歌〉的写作缘由和年代问题》[④]；对十九章内部排序内涵的解读，有张强《〈郊祀歌〉考论》[⑤]；对《郊祀歌》与汉代郊祀礼乐文化之间关系的考察，有王长华、许倩《汉〈郊祀歌〉与汉武帝时期郊祀礼乐》[⑥]；对"邹子乐"的考辨，有王福利《郊庙燕射歌辞研究》[⑦]、郭思韵《汉郊祀歌的"邹子乐"与东汉两用〈朱明〉小议兼论与〈帝临〉之关系》[⑧]。赵颖畅硕士论文《西汉郊庙乐府研究》对其作者、作品内部排序及郊祀仪式过程进行了全面论述。[⑨] 另有罗根泽《乐府文学史》[⑩]、萧涤非《汉魏六朝乐府文学史》[⑪]、郑文《汉诗研究》[⑫]、张永鑫《汉乐府研究》[⑬]、赵敏俐《周汉诗歌综论》[⑭] 等专著，都曾论及《郊祀歌十九章》，且各有创见。

但目前研究存在两方面的不足：一是对《郊祀歌十九章》之外的汉郊祀歌基本没有关注；二是从音乐角度研究的较少，目前只有王福利《郊庙燕射歌辞研究》一书对《郊祀歌》有所论述。因此本文拟在厘清汉代郊祀活动及郊祀歌辞留存状况的基础上，对以《郊祀歌十九章》为代表的汉代郊祀歌的创作、表演、流变等音乐形态进行系统、全面的整理与研究，以

---

① 龙文玲：《汉〈郊祀歌十九章〉作者辩证》，《学术论坛》2005 年第 4 期。

② 张树国：《汉武帝时代国家祭祀的逐步确立与〈郊祀歌十九章〉创制时地考论》，《国学新论》2009 年第 2 期。

③ 龙文玲：《汉武帝〈景星〉及文学史意义》，《首都师范大学学报》2007 年第 2 期。

④ 王淑梅、于盛庭：《再论〈天马歌〉的写作缘由和年代问题》，《乐府学》2010 年第 5 辑。

⑤ 张强：《〈郊祀歌〉考论》，《淮阴师范学院学报》1998 年第 3 期。

⑥ 王长华、许倩：《汉〈郊祀歌〉与汉武帝时期郊祀礼乐》，《文学评论》2007 年第 1 期。

⑦ 王福利：《郊庙燕射歌辞研究》，北京大学出版社，2009。

⑧ 郭思韵：《汉郊祀歌的"邹子乐"与东汉两用〈朱明〉小议兼论与〈帝临〉之关系》，《中国典籍与文化》2011 年第 3 期。

⑨ 赵颖畅：《西汉郊庙乐府研究》，北京师范大学硕士学位论文，2008。

⑩ 罗根泽：《乐府文学史》，东方出版社，1996。

⑪ 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社，1984。

⑫ 郑文：《汉诗研究》，甘肃民族出版社，1994。

⑬ 张永鑫：《汉乐府研究》，江苏古籍出版社，1992。

⑭ 赵敏俐：《周汉诗歌综论》，学苑出版社，2002。

期对汉郊祀歌研究有所推进。

一 西汉郊祀活动及郊祀歌辞留存状况概述

公元前202年，刘邦正式称帝。自此始，西汉历经两百多年。根据西汉各朝郊祀活动特点分为高祖—景帝、武帝、昭帝—元帝、成帝—王莽四个时期。

（1）高祖时期，郊祀活动多依秦仪，未遑新制。如《史记·封禅书》载：

> 悉召故秦祝官，复置太祝、太宰，如其故仪礼。因令县为公社。下诏曰："吾甚重祠而敬祭。今上帝之祭及山川诸神当祠者，各以其时礼祠之如故。"[①]

并且"有司进祠，上不亲往。"[②] 高祖并不参加。高祖于四时春以羊彘祠枌榆社，衅鼓旗以祠蚩尤，于岁时祠灵星以牛，以羊豕腊祠社稷等。整个祭祀活动充满了浓重的民间巫术色彩，且无天地之祀。但高祖始创"五帝"之说，《汉书·郊祀志》载：

> 二年，东击项籍而还入关，问："故秦时上帝祠何帝也？"对曰："四帝，有白、青、黄、赤帝之祠。"高祖曰："吾闻天有五帝，而有四，何也？"莫知其说。于是高祖曰："吾知之矣，乃待我而具五也。"乃立黑帝祠，命曰北畤。[③]

此说对后世祭祀五帝影响极大。

孝文帝时，多祠五帝。《史记·孝文本纪》载：

> 十五年，黄龙见成纪，天子乃复召鲁公孙臣，以为博士，申明土德事。于是上乃下诏曰："有异物之神见于成纪，无害于民，岁以有年。朕亲郊祀上帝诸神。礼官议，毋讳以劳朕。"有司礼官皆曰："古者天子夏躬亲礼祀上帝于郊，故曰郊。"于是天子始幸雍，郊见五帝，

---

① 《史记》第28卷，中华书局，1959，第1378页。

② 《史记》第28卷，中华书局，1959，第1378页。

③ 《汉书》第25卷，中华书局，1962，第1210页。

以孟夏四月答礼焉。[①]

又《史记·封禅书》载：

文帝出长门，若见五人于道北，遂因其直北立五帝坛，祠以五牢具。[②]

并且文帝受方士影响，郊祀天地较随意。如听赵人新垣平的进言，作渭阳五帝庙，且于夏四月，亲拜霸渭之会，以郊见渭阳五帝。“权火举而祠，若光辉然属天焉”。[③] 场面甚为隆重。又听新垣平之言，“治庙汾阴南，临河，欲祠出周鼎”。[④] 可见方士之言，主导当时的郊祀活动。当方士之言被攻破，“文帝怠于改正朔服色神明之事，而渭阳、长门五帝使祠官领，以时致礼，不往焉”。[⑤]《礼记正义·曲礼》言：

凡祭，有其废之，莫敢举也；有其举之，莫敢废也。[⑥]

祭祀不可擅自废、举，孝文帝之举，可见随意。

孝景帝在位，郊祀活动无有所兴。“十六年，祠官各以岁时祠如故。”[⑦]《史记·孝景本纪》仅记载一次郊祀活动：

中六年二月己卯，行幸雍，郊见五帝。[⑧]

总而言之，高祖时，无天地之祀；文帝时，多祀五帝；景帝时，无有所兴。在郊祀五帝活动中也未见与音乐相关的记载。但是郊祀与音乐自古就有联系，“古者祠天地皆有乐，而神祇可得而礼”。[⑨] 只是郊祀活动所用音乐、歌辞成为正式的郊祀乐是自武帝时代的李延年始。

（2）汉武帝时代是一个极具开创性、娱乐性，充满神秘色彩的时代。

---

① 《史记》第10卷，中华书局，1959，第430页。
② 《史记》第28卷，中华书局，1959，第1383页。
③ 《史记》第28卷，中华书局，1959，第1382页。
④ 《史记》第28卷，中华书局，1959，第1383页。
⑤ 《史记》第28卷，中华书局，1959，第1382页。
⑥ （汉）郑玄注、（唐）孔颖达正义《礼记正义》第7卷，上海古籍出版社，2008，第204页。
⑦ 《汉书》第25卷，中华书局，1962，第1215页。
⑧ 《史记》第11卷，中华书局，1959，第446页。
⑨ 《汉书》第25卷，中华书局，1962，第1232页。

从开创太一、后土之祀到始用郊祀乐，从打破周代以来的礼法到随意以天马等祥瑞之歌郊天祭祖，从相信方士无稽之谈到与方士共同主持汉代郊祀活动，无不体现着这种鲜明的时代特征。武帝“尤敬鬼神之祀”[①]，郊祀活动频繁。据《西汉会要》载：

孝武亲郊十一，幸雍祠五畤八，幸甘泉郊泰畤三。[②]

事实上，武帝幸雍祠五畤八次，幸甘泉郊泰畤四次，幸河东祠后土五次，封禅泰山七次。如《汉书·武帝纪》载：

（元光）二年冬十月，行幸雍，祠五畤。[③]
（元狩）元年冬十月，行幸雍，祠五畤。获白麟，作白麟之歌。[④]
（元狩）二年冬十月，行幸雍，祠五畤。[⑤]
（元鼎）四年冬十月，行幸雍，祠五畤。[⑥]
（元鼎）五年冬十月，行幸雍，祠五畤。[⑦]
（元封）二年冬十月，行幸雍，祠五畤。[⑧]
（元封）四年冬十月，行幸雍，祠五畤。[⑨]
（太始）四年十二月，行幸雍，祠五畤。[⑩]

“雍”指雍县。五畤即鄜畤，密畤，吴阳上畤、下畤，北畤。《汉书·郊祀志》曰：

盖天好阴，祠之必于高山之下畤，命曰“畤”。[⑪]

秦文公建鄜畤祀白帝，秦宣公建密畤祀青帝，秦灵公建吴阳上畤、下

---

① 《汉书》第25卷，中华书局，1962，第1215页。
② （宋）徐天麟：《西汉会要》第9卷，中华书局，1955，第73页。
③ 《汉书》第6卷，中华书局，1962，第162页。
④ 《汉书》第6卷，中华书局，1962，第174页。
⑤ 《汉书》第6卷，中华书局，1962，第175页。
⑥ 《汉书》第6卷，中华书局，1962，第183页。
⑦ 《汉书》第6卷，中华书局，1962，第185页。
⑧ 《汉书》第6卷，中华书局，1962，第193页。
⑨ 《汉书》第6卷，中华书局，1962，第195页。
⑩ 《汉书》第6卷，中华书局，1962，第207页。
⑪ 《汉书》第25卷，中华书局，1962，第1202页。

畤祀黄帝、炎帝，汉高祖乃立黑帝祠，命曰北畤。武帝前期热衷于祀雍五畤，后逐渐衰落。如《史记·封禅书》载："有司上言雍五畤无牢熟具，芬芳不备。"[①]

《汉书·武帝纪》载郊甘泉泰畤四次，祠河东后土五次：

> （元鼎）五年十一月辛巳朔旦冬至，立泰畤于甘泉。天子亲郊见，朝日夕月。[②]
>
> 元封五年四月，还至甘泉，郊泰畤。[③]
>
> 天汉元年春正月，行幸甘泉，郊泰畤。[④]
>
> 后元元年正月，行幸甘泉，郊泰畤。[⑤]

> （元鼎）四年十一月甲子，立后土祠于汾阴脽上。[⑥]
>
> 元封四年春三月，祠后土。[⑦]
>
> 元封六年三月，行幸河东，祠后土。[⑧]
>
> 太初二年三月，行幸河东，祠后土。[⑨]
>
> 天汉元年三月，行幸河东，祠后土。[⑩]

甘泉泰畤、汾阴后土分别建于元鼎五年、元鼎四年，是武帝郊祀活动的重心。成帝时迁至长安南北郊，哀帝时恢复甘泉泰畤、汾阴后土。王莽时又恢复到长安南北郊。

又《汉书·武帝纪》载泰山封禅七次：

> （元封元年）夏四月癸卯，上还，登封泰山。[⑪]
>
> 元封五年春三月，还至泰山，增封。甲子，祠高祖于明堂，以配

---

① 《史记》第28卷，中华书局，1959，第1402页。
② 《汉书》第6卷，中华书局，1962，第185页。
③ 《汉书》第6卷，中华书局，1962，第196页。
④ 《汉书》第6卷，中华书局，1962，第202页。
⑤ 《汉书》第6卷，中华书局，1962，第211页。
⑥ 《汉书》第6卷，中华书局，1962，第183页。
⑦ 《汉书》第6卷，中华书局，1962，第195页。
⑧ 《汉书》第6卷，中华书局，1962，第198页。
⑨ 《汉书》第6卷，中华书局，1962，第200页。
⑩ 《汉书》第6卷，中华书局，1962，第202页。
⑪ 《汉书》第6卷，中华书局，1962，第191页。

上帝。[1]

太初元年冬十月，行幸泰山。十一月甲子朔旦，冬至，祠上帝于明堂。[2]

太初三年四月，修封泰山。[3]

天汉三年三月，行幸泰山，修封，祀明堂。[4]

太始四年春三月，行幸泰山，修封。[5]

征和四年三月，还至泰山，修封。[6]

封禅之礼最早见于管仲的《封禅篇》，亡佚。《史记·封禅书》曰：

泰山上筑土为坛以祭天，报天之功，故曰封。泰山下小山上除地，报地之功，故曰禅。[7]

每易姓而王、有符瑞，受命然后得封禅。或逢盛世，封禅以答谢上天。武帝多次修封泰山，祀上帝于明堂。且“天子皆亲拜见，衣上黄而尽用乐焉”。[8]

武帝频繁的郊祀活动，用乐却自李延年始。《汉书·郊祀志》载：

其春，既灭南越，上有嬖臣李延年以好音见。上善之，下公卿议，曰：“民间祠尚有鼓舞乐，今郊祀而无乐，岂称乎?”公卿曰：“古者祠天地皆有乐，而神祇可得而礼。”或曰：“太帝使素女鼓五十弦瑟，悲，帝禁不止，故破其瑟为二十五弦。”于是塞南越，祷祠太一、后土，始用乐舞，益召歌儿，作二十五弦及箜篌琴瑟自此起。[9]

从灭南越的时间上看，武帝初识李延年应为元鼎六年。又《汉书·佞幸传》载：

---

① 《汉书》第6卷，中华书局，1962，第196页。
② 《汉书》第6卷，中华书局，1962，第199页。
③ 《汉书》第6卷，中华书局，1962，第201页。
④ 《汉书》第6卷，中华书局，1962，第204页。
⑤ 《汉书》第6卷，中华书局，1962，第207页。
⑥ 《汉书》第6卷，中华书局，1962，第210页。
⑦ 《史记》第28卷，中华书局，1959，第1355页。
⑧ 《史记》第28卷，中华书局，1959，第1398页。
⑨ 《汉书》第25卷，中华书局，1962，第1232页。

> 延年善歌，为新变声。是时上方兴天地诸祠，欲造乐，令司马相如等作诗颂。延年辄承意弦歌所造诗，为之新声曲。[①]

“上方兴天地诸祠”之时即元鼎六年。此“新声曲”即现存的《郊祀歌十九章》，以《汉书·礼乐志》为证：

> 至武帝定郊祀之礼，乃立乐府，采诗夜诵。有赵代秦楚之讴。以李延年为协律都尉。多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。[②]

又据《汉书·艺文志》载：

> 泰一杂甘泉寿宫歌诗十四篇、诸神歌诗三篇、送迎灵颂歌诗三篇。[③]

虽不确定此三类二十篇是否全为武帝时期的作品，但可以肯定的是当时用于郊祀活动的歌辞很多，流传下来的只有《郊祀歌十九章》。

（3）武帝后，昭帝“富于春秋，未尝亲巡祭云”。[④] 宣帝即位，重宗庙之祀，十二年后始重郊祀，幸雍祠五畤一次，幸甘泉祠泰畤五次，幸河东祠后土两次。如《汉书·宣帝纪》载：

> 五凤二年春三月，行幸雍，祠五畤。[⑤]
> 神爵元年春正月，行幸甘泉，郊泰畤。[⑥]
> 五凤元年春正月，行幸甘泉，郊泰畤。[⑦]
> 甘露元年春正月，行幸甘泉，郊泰畤。[⑧]
> 甘露三年春正月，行幸甘泉，郊泰畤。[⑨]

---

① 《汉书》第93卷，中华书局，1962，第3725页。
② 《汉书》第22卷，中华书局，1962，第1045页。
③ 《汉书》第30卷，中华书局，1962，第1753页。
④ 《汉书》第25卷，中华书局，1962，第1248页。
⑤ 《汉书》第8卷，中华书局，1962，第265页。
⑥ 《汉书》第8卷，中华书局，1962，第259页。
⑦ 《汉书》第8卷，中华书局，1962，第264页。
⑧ 《汉书》第8卷，中华书局，1962，第268页。
⑨ 《汉书》第8卷，中华书局，1962，第271页。

黄龙元年春正月，行幸甘泉，郊泰畤。[①]

神爵元年三月，行幸河东，祠后土。[②]

五凤三年三月，行幸河东，祠后土。[③]

宣帝“修武帝故事”，神爵元年后尤重祠甘泉泰畤。关于郊祀过程中与音乐相关的文献记载找到以下两处：

明年正月，上始幸甘泉，郊见泰畤，数有美祥。修武帝故事，盛车服，敬斋祠之礼，颇作诗歌。[④]

神爵、五凤之间，天下殷富，数有嘉应。上颇作歌诗，欲兴协律之事。丞相魏相奏言：“知音善鼓雅琴者，渤海赵定、梁国龚德。”皆召见待诏。[⑤]

可见宣帝欲兴协律之事，因没有相关文献流传下来，最终结果不得而知。但因“修武帝故事”，故宣帝一朝祠五畤、甘泉泰畤及河东后土所用音乐、歌辞，很可能是在武帝朝基础上略作修改。

元帝即位，“间岁正月，一幸甘泉郊泰畤，又东至河东祠后土，西至雍祠五畤。凡五奉泰畤、后土之祠。亦施恩泽，时所过毋出田租，赐百户牛酒，或赐爵，赦罪人”。[⑥] 另幸雍祠五畤三次，整体上多遵旧仪。元帝虽“鼓琴瑟，吹洞箫，自度曲，被歌声”[⑦]，颇好俗乐，但对当时用于郊泰畤、祠后土的郊祀乐并无建树。

（4）成帝时，一改昭帝、宣帝、元帝时代的“遵旧仪”，开始进入改革期。成帝初即位，丞相匡衡等以甘泉泰畤、河东后土不合古制，路途遥远、舟车劳顿，且吏民困苦、百官烦费，劳所保之民、行危险之地，难以奉神灵而祈福佑等原因，主张将甘泉泰畤、河东后土之祠迁至长安。其后又建言皆废雍五畤及陈宝祠等。如《汉书·成帝纪》载：

---

① 《汉书》第8卷，中华书局，1962，第273页。
② 《汉书》第8卷，中华书局，1962，第259页。
③ 《汉书》第8卷，中华书局，1962，第266页。
④ 《汉书》第25卷，中华书局，1962，第1249页。
⑤ 《汉书》第64卷，中华书局，1962，第2821页。
⑥ 《汉书》第25卷，中华书局，1962，第1253页。
⑦ 《汉书》第9卷，中华书局，1962，第298页。

（建始）二年春正月，罢雍五畤。辛巳，上始郊祀长安南郊……三月辛丑，上始祠后土于北郊。[①]

后匡衡坐事免官，很多人开始反对迁甘泉泰畤、河东后土之祠。又因“初罢甘泉泰畤作南郊日，大风坏甘泉竹宫，折拔畤中树木十围以上百余”。[②] 及成帝无继嗣，恢复亲郊礼及部分长安、雍、郡国祠。永始三年冬十月庚辰，皇太后诏有司恢复甘泉泰畤、汾阴后土、雍五畤、陈仓陈宝祠等。如《汉书·成帝纪》载：

（永始）四年春正月，行幸甘泉，郊泰畤。神光降集紫殿……三月，行幸河东，祠后土。[③]

（元延元年）三月，行幸雍，祠五畤。[④]

（元延）二年春正月，行幸甘泉，郊泰畤。三月，行幸河东，祠后土。[⑤]

（元延三年）三月，行幸雍，祠五畤。[⑥]

（元延）四年春正月，行幸甘泉，郊泰畤。三月，行幸河东，祠后土。[⑦]

（绥和元年）三月，行幸雍，祠五畤。[⑧]

（绥和）二年春正月，行幸甘泉，郊泰畤。三月，行幸河东，祠后土。[⑨]

绥和二年三月，成帝崩于未央宫。皇太后诏有司复长安南北郊，以顺成帝之意。成帝三迁其址，整体上以甘泉泰畤、汾阴后土为主。整个过程基本沿用《郊祀歌十九章》，只因丞相匡衡主张郊飨天地贵诚尚质，对极度夸饰描绘的部分歌辞做了修改。如《汉书·郊祀志》载匡衡所言：

---

① 《汉书》第10卷，中华书局，1962，第305~306页。

② 《汉书》第25卷，中华书局，1962，第1258页。

③ 《汉书》第10卷，中华书局，1962，第324页。

④ 《汉书》第10卷，中华书局，1962，第326页。

⑤ 《汉书》第10卷，中华书局，1962，第326页。

⑥ 《汉书》第10卷，中华书局，1962，第327页。

⑦ 《汉书》第10卷，中华书局，1962，第327页。

⑧ 《汉书》第10卷，中华书局，1962，第329页。

⑨ 《汉书》第10卷，中华书局，1962，第329页。

> 臣闻郊飨帝之义，扫地而祭，上质也。歌大吕舞云门以俟天神，歌太簇舞咸池以俟地祇，其牲用犊，其席槁稭，其器陶匏，皆因天地之性，贵诚上质，不敢修其文也。以为神祇功德至大，虽修精微而备庶物，犹不足以报功，唯至诚为可，故上质不饰，以章天德。紫坛伪饰女乐、鸾路、骍驹、龙马、石坛之属，宜皆勿修。[①]

因此匡衡将《惟泰元》中“鸾路龙鳞”改为“涓选休成”，《天地》中“黼绣周张”改为“肃若旧典”。

哀帝即位，“尽复前世所常兴诸神祠官，凡七百余所，一岁三万七千祠云”。[②] 且令太皇太后诏有司复甘泉泰畤、汾阴后土祠如故，遣有司行事而礼祠，君不亲祠。从哀帝罢乐府的具体内容看，当时的郊祀乐已具规模。“郊祭乐人员六十二人，给祠南北郊……诸族乐人兼云招给祠南郊用六十七人”。[③]

平帝及王莽时期，复长安南北郊，多改祭礼，郊祀制度逐渐定型。元始五年，王莽与太师孔光、长乐少府平晏、大司农左咸、中垒校尉刘歆、太中大夫朱阳、博士薛顺、议郎国由等六十七人集体商议，“复长安南北郊如故”。[④] 王莽于居摄元年正月，祀上帝于南郊。关于当时所用音乐，尚未找到相关文献记载。但《汉书·王莽传》有一处记载：

> 六年春……初献新乐于明堂、太庙。群臣始冠麟韦之弁。或闻其乐声，曰：“清厉而哀，非兴国之声也。”[⑤]

鉴于当时郊乐、庙乐多有通用现象（如《天马歌》），所献“新乐”也可能用于郊祀天地。但除了“清厉而哀”的风格外，我们对其创作、表演等情况并不知晓。

二　东汉郊祀活动及郊祀歌辞留存状况概述

东汉近两百年间，郊祀之事多遵西汉旧仪。下文分为三个阶段——光

---

① 《汉书》第25卷，中华书局，1962，第1256页。
② 《汉书》第25卷，中华书局，1962，第1264页。
③ 《汉书》第22卷，中华书局，1962，第1073页。
④ 《汉书》第25卷，中华书局，1962，第1265页。
⑤ 《汉书》第99卷，中华书局，1962，第4154~4155页。

武时期、明章盛世、没落时期，对东汉郊祀活动及郊祀乐使用情况进行简要论述。

（1）光武帝建武元年“即皇帝位，燔燎告天，禋于六宗，望于群神”。[①] 政治色彩更加浓厚，并成为魏晋之后郊祀活动的重要特征。二年正月，初建南郊于洛阳城南七里。中元二年，初立北郊于洛阳城北四里，并于正月辛未祀后土。此时期郊祀活动整体上中规中矩，多依旧仪。如洛阳城南七里制郊兆，圆坛及五帝位置皆采元始中故事。此外，祭品、音乐使用崇尚节约。如祭祀时“天地共犊，余牲尚约”。[②] 北郊、封禅、明堂皆“用乐如南郊”——凡乐奏《青阳》《朱明》《西颢》《玄冥》。《青阳》《朱明》《西颢》《玄冥》分别是《郊祀歌十九章》中的第三、四、五、六首，东汉沿用其名。关于歌辞内容暂无明确记载，笔者认为可能沿用《郊祀歌十九章》。郭茂倩在《乐府诗集·郊庙歌辞序》中提到：

> 永平三年，东平王苍造光武庙登歌一章，称述功德，而郊祀同用汉歌。[③]

表演情况文献多有记载，具体内容详见本文第三部分。

（2）明帝、章帝继承了光武帝的中规中矩和崇尚节约，多采元始中故事。北郊、祀五帝于明堂，皆“奏乐如南郊”。迎时气于五郊，奏《青阳》《朱明》（《帝临》）、《西颢》《玄冥》，并舞《云翘》《育命》之舞。如《后汉书·祭祀志》载：

> 永平二年春正月辛未，初祀五帝于明堂，光武帝配。五帝坐位堂上，各处其方。黄帝在未，皆如南郊之位。光武帝位在青帝之南少退，西面。牲各一犊，奏乐如南郊。[④]
>
> 立春之日，迎春于东郊，祭青帝句芒。车旗服饰皆青。歌《青阳》，八佾舞《云翘》之舞。立夏之日，迎夏于南郊，祭赤帝祝融。车旗服饰皆赤。歌《朱明》，八佾舞《云翘》之舞。先立秋十八日，迎黄灵于中兆，祭黄帝后土。车旗服饰皆黄。歌《朱明》，八佾舞

① 《后汉书》第1卷，中华书局，1965，第22页。
② 《后汉书·祭祀志中》，中华书局，1965，第3157页。
③ 《乐府诗集》第1卷，中华书局，1979，第1页。
④ 《后汉书·祭祀志中》，中华书局，1965，第3181页。

《云翘》、《育命》之舞。立秋之日，迎秋于西郊，祭白帝蓐收。车旗服饰皆曰白。歌《西颢》，八佾舞《育命》之舞。立冬之日，迎冬于北郊，祭黑帝玄冥。车旗服饰皆黑。歌《玄冥》，八佾舞《育命》之舞。[①]

关于祀黄帝后土所奏之乐，《后汉书·礼仪志》有不同记载：

先立秋十八日，郊黄帝。是日夜漏未尽五刻，京都百官皆衣黄。至立秋，迎气于黄郊，乐奏黄钟之宫，歌《帝临》，冕而执干戚，舞《云翘》、《育命》，所以养时训也。[②]

笔者认为，当时可能歌《帝临》，而非重复《朱明》。《礼记正义·月令》载：

中央土，主土，黄色，其帝黄帝，其神后土。[③]

《帝临》歌辞"后土富媪""嘉服上黄"恰好与之相符。再者，《青阳》《朱明》《西颢》《玄冥》所歌分别为春、夏、秋、冬之景，与各自时令也相称。

章帝时"又为灵台十二门作诗，各以其月祀而奏之"。[④] 灵台始建于东汉光武帝建武中元元年，多用于观天象、望云气、兴祭祀。并且明堂、灵台、辟雍相邻，东汉多位皇帝先宗祀明堂，后登灵台、望云气。据《汉魏洛阳故城南郊礼制建筑遗址》考古发现，灵台是一座依附中间方形土台，四面修筑有两层房舍，高约 14 米，周长约 49 米见方的高台式建筑。其中周围院墙有十二个门，四面每面三座门。[⑤] 章帝"灵台十二门"诗，可能为此地的祭祀活动而作。又宋王应麟《玉海》载：

今官乐但有太簇，皆不应月律。可作十二月均各应其月气，乃能

① 《后汉书·祭祀志中》，中华书局，1965，第 3181～3182 页。

② 《后汉书·礼仪志下》，中华书局，1965，第 3122 页。

③ （汉）郑玄注、（唐）孔颖达正义《礼记正义》第 24 卷，上海古籍出版社，2008，第 684 页。

④ 《后汉书·祭祀志中》，中华书局，1965，第 3184 页。

⑤ 中国社会科学院考古研究所：《汉魏洛阳故城南郊礼制建筑遗址（1962－1992 年考古发掘报告）》，文物出版社，2010，第 351 页。

感天地，和气宜。[1]

可见当时灵台也可能用来感动天地、祭祀天地之神。“灵台十二门”诗即当时祭祀乐歌的歌辞，但歌辞内容及表演情况均未见相关文献记载。

（3）自和帝始，郊祀活动逐渐走向没落。据记载和帝仅一次宗祀五帝。殇帝因邓太后雅性不好淫祀，诏罢祀官不在祀典者。安帝于延光三年幸泰山、祀五帝，顺帝则于永和元年、汉安元年两次祀五帝。桓帝“好音乐，善琴笙。饰芳林考成濯龙之宫，设华盖以祠浮图老子”[2]，并用郊天乐。献帝则郊祀上帝，改元建安。

综上所述，西汉郊祀活动频繁且极具开创性，音乐活动丰富。但仅存《郊祀歌十九章》二十首。东汉郊祀活动则多沿用西汉，郊祀乐“同用汉歌”。北郊、封禅、明堂、迎气均“奏乐同南郊”——《青阳》《朱明》《帝临》《西颢》《玄冥》，即《郊祀歌十九章》中的第二、三、四、五、六首。因此《乐府诗集》未收录东汉郊祀歌。故下文以《郊祀歌十九章》为重点对汉代郊祀歌辞音乐形态进行详细考察。

三 《郊祀歌十九章》音乐形态研究

《郊祀歌十九章》共二十首，篇目依次为《练时日》一、《帝临》二、《青阳》三、《朱明》四、《西颢》五、《玄冥》六、《惟泰元》七、《天地》八、《日出入》九、《天马歌二首》十、《天门》十一、《景星》十二、《齐房》十三、《后皇》十四、《华烨烨》十五、《五神》十六、《朝陇首》十七、《象载瑜》十八、《赤蛟》十九。《郊祀歌十九章》入乐，并用于郊祀天地，始于元鼎六年。即此二十首郊祀歌的音乐形态自李延年配乐，用于郊祀后才有，多首在产生初期并不具备。本节主要从创作情况、表演情况、流变情况三个方面对其音乐形态进行具体考察。

（一）创作情况

《郊祀歌十九章》作为音乐作品，分为歌和诗两部分。“歌”包括所用音乐、舞蹈，“诗”主要指流传下来的歌辞文本。所以《郊祀歌十九章》

---

① （宋）王应麟：《玉海》第6卷，江苏古籍出版社，1987，第128页。

② 《后汉书》第7卷，中华书局，1965，第320页。

的作者和创作时间应分“歌”和“诗”两个方面探讨。首先从“歌”的角度考察，《汉书·佞幸传》载：

延年善歌，为新变声。是时上方兴天地诸祠，欲造乐，令司马相如等作诗颂。延年辄承意弦歌所造诗，为之新声曲。[①]

此“新声曲”即现存的《郊祀歌十九章》，显然李延年为“造乐”者之一。又《汉书·礼乐志》所载《青阳》等四首题有“邹子乐”三个字，所以“邹子”[②] 也为“造乐”者之一。其次从“诗”的角度考察，作者应为汉武帝、司马相如等数十人[③]及匡衡。明确为汉武帝所作的有《天马歌二首》《齐房》《朝陇首》《象载瑜》，匡衡修改了《惟泰元》《天地》部分歌辞。关于司马相如等人，郭茂倩在《乐府诗集·郊庙歌辞序》中提到：

武帝时，诏司马相如等造《郊祀歌》诗十九章，五郊互奏之。[④]

这是对《汉书·礼乐志》“多举司马相如等数十人造为诗赋”一句的误解。《汉书·礼乐志》载：

至武帝定郊祀之礼，乃立乐府，采诗夜诵。有赵代秦楚之讴。以李延年为协律都尉。多举司马相如等数十人造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。[⑤]

而《汉书·郊祀志》载：

其春既灭南越，嬖臣李延年以好音见。[⑥]

此年为元鼎六年。《汉书·司马相如传》载：

---

① 《汉书》第93卷，中华书局，1962，第3725页。

② “邹子”指战国阴阳家邹衍，详见王福利《郊庙燕射歌辞研究》，北京大学出版社，2009，第71～88页。

③ 王福利认为有司马相如、吾丘寿王、东方朔、枚皋、兒宽、孔臧、董仲舒、刘德，详见王福利《郊庙燕射歌辞研究》，北京大学出版社，2009，第56～62页。

④ 《乐府诗集》第1卷，中华书局，1979，第1页。

⑤ 《汉书》第22卷，中华书局，1962，第1045页。

⑥ 《汉书》第25卷，中华书局，1962，第1232页。

相如既卒五岁，上始祭后土。八年而遂中岳，封于泰山，至梁甫，禅肃然。[①]

可见相如卒于元狩五年。所以“多举司马相如等数十人造为诗赋”举荐的应是司马相如等数十人的诗赋作品，而非指司马相如等人[②]。

《郊祀歌十九章》具体选入了司马相如的哪些诗赋作品，多已不可考。据现有资料考证，目前只有“太尊蔗浆析朝酲”句选入《郊祀歌十九章·景星》的证据。《景星》歌辞如下：

景星显见，信星彪列，象载昭庭，日亲以察。参侔开阖，爰推本纪，汾脽出鼎，皇祐元始。五音六律，依韦飨昭，杂变并会，雅声远姚。空桑琴瑟结信成，四兴递代八风生。殷殷钟石羽龠鸣，河龙供鲤醇牺牲。百末旨酒布兰生，泰尊蔗浆析朝酲。微感心攸通修名，周流常羊思所并。穰穰复正直往宁，冯蠵切和疏写平。上天布施后土成，穰穰丰年四时荣。[③]

晋嵇含《南方草木状·卷上》解释“诸蔗”词条时提到“诸蔗一名甘蔗……南人云可消酒，又名干蔗。司马相如乐歌曰‘太尊蔗浆析朝酲’是其义也”。[④] 清人朱乾《乐府正义》释《景星》提到“《西京杂记》引‘太尊蔗浆析朝酲’为司马相如乐歌，则此为相如所作也。”[⑤] 可见司马相如“太尊蔗浆析朝酲”句曾被选入《景星》乐章。[⑥]

总而言之，在李延年未出现前，郊祀歌辞只是用来歌咏当时之事，并没有用于郊祀天地。李延年出现后，郊祀始有乐舞。即《郊祀歌十九章》可能是李延年根据音乐、祭祀需要，选取司马相如等人诗赋作品中的一句或几句整理、拼凑而成。如《景星》乐章选入司马相如“太尊蔗浆析朝酲”，其余歌辞可能是其他文士之词。《郊祀歌十九章》的创作方式应为选词入乐。

---

① 《汉书》第57卷，中华书局，1962，第2609页。

② 陆侃如：《乐府古辞考》，商务印书馆，中华民国十五年二月初版，第19～20页。

③ 《乐府诗集》第1卷，中华书局，1979，第7页。

④ （晋）嵇含：《南方草木状》，《中国风土志丛刊》，广陵书社，2003，第8页。

⑤ （清）朱乾：《乐府正义》第1卷，乾隆五十四年刻本。

⑥ 郭茂倩在《景星》题解中说：“（《景星》），一曰《宝鼎歌》。”但《景星》选入司马相如作品，但《宝鼎歌》为汉武帝所作。从这一角度看，两者可能并不是同一首乐歌。

关于歌辞创作时间，多有争论。比较明确的是《朝陇首》《齐房》《象载瑜》，分别作于元狩元年、元封二年、太始三年。如《汉书·武帝纪》载：

元狩元年冬十月，行幸雍，祠五畤，获白麟，作《白麟之歌》。[1]

（元封二年夏）六月，甘泉宫内中产芝，九茎连叶……作《芝房之歌》。[2]

（太始三年）二月……行幸东海，获赤雁作。[3]

《天马歌二首》和《景星》，史书记载有出入。关于《太一天马歌》，《汉书·武帝纪》载：

（元鼎四年）夏六月，得宝鼎后土祠旁。秋，马生渥洼水中，作《宝鼎》、《天马》之歌。[4]

《汉书·礼乐志》载：

元狩三年，马生渥洼水中作。[5]

关于《西极天马歌》，《汉书·武帝纪》载：

（太初）四年春，贰师将军广利斩大宛王首，获汗血马来。作《西极天马歌》。[6]

据王淑梅、于盛庭《再论〈天马歌〉的写作缘由和年代问题》考证，《太一天马歌》作于元狩二年，《西极天马歌》作于元鼎四年。[7] 关于《景星》，《汉书·武帝纪》载：

（元鼎四年）夏六月，得宝鼎后土祠旁……作《宝鼎》、《天马》之歌。[8]

---

① 《汉书》第6卷，中华书局，1962，第174页。
② 《汉书》第6卷，中华书局，1962，第193页。
③ 《汉书》第6卷，中华书局，1962，第206页。
④ 《汉书》第6卷，中华书局，1962，第184页。
⑤ 《汉书》第22卷，中华书局，1962，第1060页。
⑥ 《汉书》第6卷，中华书局，1962年，第202页。
⑦ 王淑梅、于盛庭：《再论〈天马歌〉的写作缘由和年代问题》，《乐府学》第5辑，学苑出版社，2010，第130～136页。
⑧ 《汉书》第6卷，中华书局，1962，第184页。

《汉书·礼乐志》载：

> 元鼎五年，得鼎汾阴作。[1]

王先谦《汉书补注》认为武帝得鼎在四年，“五”当作“四”。[2] 即《宝鼎歌》作于元鼎四年，《景星》则可能作于元鼎四年或五年。

其余十四首具体作者、创作时间尚不明确，只能大致推测。《后皇》歌辞中提到“后皇嘉坛，立玄黄服”“物发冀州，兆蒙祉福”。[3] 又“汾阴属冀州”，[4] 显然所祀之神为汾阴后土。故《后皇》可能作于元鼎四年立后土于汾阴之时。根据歌辞风格和内容推测，《练时日》《惟泰元》《天地》《天门》《华烨烨》《五神》《赤蛟》应该作于“祷祠太一、后土，始用乐舞”之时。《帝临》《青阳》《朱明》《西颢》《玄冥》则作于元鼎六年之前。关于《日出入》，朱乾《乐府正义》云：“武帝感于方士之言，入海求仙，希图不死，一时文士，揣摩世主而为之辞。”[5] 不论歌辞出于谁人之手，武帝急于成仙的心理是显而易见的。因此《日出入》应作于武帝晚年，至少元鼎六年之后。

为便于观览，现将《郊祀歌十九章》总体情况列一简表如下：

篇　名	歌辞作者	创作时间	题中之义	所祀之神
练时日		元鼎六年	挑选吉日	迎神
帝临		元鼎六年之前	天神降临	中央黄帝
青阳		元鼎六年之前	春	东方苍帝
朱明		元鼎六年之前	夏	南方赤帝
西颢		元鼎六年之前	西方少昊	西方白帝
玄冥		元鼎六年之前	北方之神	北方黑帝
惟泰元	匡衡修改	元鼎六年	惟天神	泰一
天地	匡衡修改	元鼎六年	天地神灵	泰一、后土
日出入		元鼎六年之后	太阳出行	太阳神

① 《汉书》第 22 卷，中华书局，1962，第 1064 页。
② （清）王先谦：《汉书补注》，上海古籍出版社，2008，第 260～261 页。
③ 《乐府诗集》第 1 卷，中华书局，1979，第 8 页。
④ 《汉书》第 22 卷，中华书局，1962，第 1066 页。
⑤ （清）朱乾：《乐府正义》第 1 卷，乾隆五十四年刻本。

续表

篇　名	歌辞作者	创作时间	题中之义	所祀之神
天马歌二首	汉武帝作 李延年改	元狩二年 元鼎四年	千里马暗指天上星宿①	祥瑞
天门		元鼎六年	天上星宿名②	祀天门二星
景星		元鼎四年或五年	瑞星、德星	祥瑞
齐房	汉武帝	元封二年	芝生甘泉齐房	祥瑞
后皇		元鼎四年	后土	后土
华烨烨		元鼎六年	华丽、光盛貌	庆祥瑞、祀后土
五神		元鼎六年	五帝	五帝
朝陇首	汉武帝	元狩元年冬	登上陇山之巅	祥瑞
象载瑜	汉武帝	太始三年	祥瑞之车舆	祥瑞
赤蛟		元鼎六年	神之座驾	送神

此外，关于十九章内部是否有序，萧涤非认为：

据《汉书》，以《朝陇首》为最早，作于元狩元年（公元前122），以《象载瑜》为最晚，作于太始三年（公元前94），两作前后相距，至二十八年之久，可知十九章作者，至太始末年始论定。今《汉书》所录次第，似不以时代为先后。如《朝陇首》作于元狩元年，而列在第十七，《天马歌》二首，一作于元狩三年，一作于太初四年（公元前101），而列在第十，不知何故？岂当日经武帝排定固如是耶。[3]

这一猜想确有创见，并成为后来学者争论的热点。学界普遍认为十九章内部有一定顺序，并对排序内涵做出多种解读。[4] 笔者认为，李延年在为《郊祀歌十九章》作曲的同时，确实有意进行排序。如《史记·佞幸列传》载：

延年善歌，为变新声。而上方兴天地祠，欲造乐诗歌弦之。延年善承意，弦次初诗。[5]

---

① 张煜：《乐府诗题名研究》，北京大学出版社，2013，第127页。
② 张煜：《乐府诗题名研究》，北京大学出版社，2013，第128页。
③ 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社，1984，第43页。
④ 张强：《〈郊祀歌〉考论》，《淮阴师范学院学报》1998年第3期。
⑤ 《史记》第125卷，中华书局，1959，第3195页。

又《史记·乐书》载：

> 至今上即位，作十九章，令侍中李延年次序其声，拜为协律都尉。通一经之士不能独知其辞，皆集会五经家，相与共讲习读之，乃能通其意，多尔雅之文。①

“弦次初诗”“次序其声”中的“弦次”“次序”正说明这一点。武帝所定郊祀之礼可能正是体现在此十九章之间的郊祀顺序上。

就歌辞本身而言，题目命名依《诗经》，取诗首若干字为题。三言、四言为主，兼以五言、六言、七言，四句一转韵。强烈的节奏感和成熟的五、七言句式，已可见诗歌体式的逐步发展与完善。从歌辞内容与音乐风格上来看，多咏祥瑞，以新声代雅乐。如《汉书·礼乐志》载：

> 今汉郊庙诗歌，未有祖宗之事，八音调均，又不协于钟律，而内有掖庭材人，外有上林乐府，皆以郑声施于朝廷。②

歌辞中香草美人、珠玉瑶堂，颇具楚地风情。描写神灵降临，“结玄云，驾飞龙”“左仓龙，右白虎”，充满神秘、浪漫色彩。李白“霓为衣兮风为马”“虎鼓瑟兮鸾回车”，颇得其神韵。整体而言，汉郊祀歌在一定程度上流露出人神的真性情，获祥瑞的喜悦、盼愿国泰民安的真诚。这些真情、感动及对神灵的敬畏在后世郊祀歌创作过程中渐有流失。这是汉代郊祀歌独有的魅力和风采。

（二）表演情况

《汉书·礼乐志》载：

> 以正月上辛用事圜丘，使童男女七十人俱歌，昏祠至明，夜常有神光流星止集于祠坛，天子自竹宫而望拜，百官侍祠者数百人皆肃然心动焉。③

“上辛”，农历每月上旬的辛日。据《春秋穀梁传》载：

---

① 《史记》第24卷，中华书局，1959，第1177页。
② 《汉书》第22卷，中华书局，1962，第1071页。
③ 《汉书》第22卷，中华书局，1962，第1045页。

郊必用上辛者，取其新洁莫先也。[1]

又《春秋繁露》曰：

郊必以正月上辛者，言以所最尊者，首岁之事。每更纪者以郊，郊祭首之，先贵之义，尊天之道也。[2]

汉家常以正月上辛祀泰一于甘泉圜丘，于三月祀后土于汾阴方丘。“昏祠至明”，盛况空前。歌辞中常提到“爰熙紫坛，思求厥路”（《天地》）、“帝临中坛，四方承宇”（《帝临》），紫坛、中坛即甘泉圜丘。“后皇嘉坛，立玄黄服”（《后皇》），嘉坛即为汾阴方丘。关于甘泉圜丘，匡衡言：

甘泉泰畤紫坛，八觚宣通象八方。五帝坛周环其下，又有群神之坛……紫坛有文章采镂黼黻之饰及玉、女乐，石坛、仙人祠，瘗鸾路、骍驹、寓龙马。[3]

可见紫坛为郊祀甘泉泰一的主要场所，坛有八角，象征八方。即歌辞所唱“尊桂酒，宾八乡”（《练时日》）。五帝坛周环于紫坛第二层，下面同有群神之坛。据匡衡所言，紫坛的装饰比较奢华。有华美精致的文饰、玉饰，繁盛的女乐表演等。此外，歌辞“星留俞，塞陨光，照紫幄，珠熉黄”（《天门》），颜师古注曰“紫幄，飨神之所也。帐上四下而覆曰幄。”[4]东汉光武帝建南郊坛，“重营皆紫，以像紫宫。”[5] 可见祭祀尚紫，紫色在中国祭祀文化中是最尊贵的颜色。

“童男女七十人”所歌即《郊祀歌十九章》。关于当时的音乐盛况，歌辞中有充分描写。“钟鼓竽笙，云舞翔翔”（《惟泰元》）、“千童罗舞成八溢，合好效欢虞泰一。九歌毕奏斐然殊，鸣琴竽瑟会轩朱。展诗应律铜玉鸣，函宫吐角激徵清。发梁扬羽申以尚，造兹新音永久长”（《天地》）、“五音六律，依韦飨昭，杂变并会，雅声远姚。空桑琴瑟结信成，四兴递

---

① 李学勤主编《春秋谷梁传注疏》第 20 卷，北京大学出版社，1999，第 337 页。

② （汉）董仲舒：《春秋繁露》第 15 卷，中华书局，1975，第 507 页。

③ 《汉书》第 25 卷，中华书局，1962，第 1256 页。

④ 《汉书》第 22 卷，中华书局，1962，第 1062 页。

⑤ 《后汉书·祭祀志中》，中华书局，1965，第 3159 页。

代八风生”（《景星》）等。其中歌辞提到的乐器有钟、鼓、竽、琴、瑟等，同时伴有极为壮观的舞蹈。舞人多为“童男童女”，所持舞具主要有“羽龠”“玉梢”。“殷殷钟石羽龠鸣”（《景星》），“羽龠”是文舞的一种舞具，“龠”则兼有乐器功用。郑玄曰：

文舞有持羽吹龠者，所谓龠舞也。[①]

“饰玉梢以舞歌，体招摇若永望”（《天门》），颜师古注曰：

梢，竿也，舞者所持。玉梢，以玉饰之也。[②]

关于当时所用何种舞蹈，文献少有记载。据笔者推测，《云翘舞》可能为其中之一。《云翘舞》源于何人何时，暂不详。《魏书》载魏侍中缪袭云：

汉亦有云翘、育命之舞，罔识其源，旧以祭天。[③]

又据《汉书·礼乐志》载汉哀帝罢乐府，提到：

诸族乐人兼云招给祠南郊用六十七人。[④]

颜师古注“招”读与“翘”同。[⑤] 可知至少汉哀帝时，《云翘舞》已用于祀南郊。

至成帝时，匡衡认为“神祇功德至大，虽修精微而备庶物，犹不足以报功，唯至诚为可，故上质不饰，以章天德”。[⑥] 紫坛伪饰女乐等不修，郊祀活动整体趋于简约，郊祀乐使用也有所简化。至东汉，光武帝等崇尚节约，北郊、封禅、明堂、迎气皆“用乐如南郊”。并且对祭祀的时间、地点，所用歌、舞及参祭者、车旗的服饰要求更加严格。迎春东郊，祭青帝。车旗服饰均为青色，歌《青阳》，舞《云翘舞》，“唱之以角，舞之以羽翟”。[⑦] 迎夏南郊，祭赤帝。车旗服饰均为红色，歌《朱明》，舞《云翘

① 李学勤：《周礼注疏》第24卷，北京大学出版社，1999，第630页。
② 《汉书》第22卷，中华书局，1962，第1062页。
③ 《魏书》第109卷，中华书局，1974，第2839页。
④ 《汉书》第22卷，中华书局，1962，第1073页。
⑤ 《汉书》第22卷，中华书局，1962，第1073页。
⑥ 《汉书》第25卷，中华书局，1962，第1256页。
⑦ （清）孙冯翼：《皇览》，商务印书馆，中华民国二十六年十月，第1页。

舞》，“唱之以徵，舞之以鼓鞉”。[①] 迎黄灵中兆，祭黄帝，车旗服饰均为黄色，歌《帝临》，舞《云翘》、《育命》舞。迎秋西郊，祭白帝。车旗服饰均为白色，歌《西颢》，舞《育命》舞，“唱之以商，舞之以干戚”。[②] 迎冬北郊，祭黑帝。车旗服饰均为黑色，歌《玄冥》，舞《育命》舞，“唱之以羽，舞之以干戚”。[③]

关于《云翘》《育命》舞的舞人服饰，《后汉书·舆服下》载：

> 爵弁，一名冕。广八寸，长尺二寸，如爵形，前小后大，缯其上似爵头色，有收持笄，所谓夏收殷冔者也。祠天地五郊明堂，《云翘舞》乐人服之。[④]
>
> 建华冠，以铁为柱卷，贯大铜珠九枚，制似缕鹿。……前圆，以为此则是也。天地、五郊、明堂，《育命舞》乐人服之。[⑤]

如下图所示：


爵弁


建华冠

可见，《云翘舞》乐人头戴爵弁冠，手持羽翟、鼓鞉类舞具；《育命舞》乐人则戴建华冠，手持干戚、干戈之类舞具。

曹魏时期，文帝改《云翘》《育命》舞为《凤翔》《灵应》舞，并兼祀圆丘天郊、方泽地郊。如《宋书·乐志》载：

> 文帝黄初二年，改《巴渝舞》曰《昭武舞》……《云翘舞》曰《凤翔舞》，《育命舞》曰《灵应舞》。[⑥]

---

① （清）孙冯翼：《皇览》，商务印书馆，中华民国二十六年十月，第1页。
② （清）孙冯翼：《皇览》，商务印书馆，中华民国二十六年十月，第1页。
③ （清）孙冯翼：《皇览》，商务印书馆，中华民国二十六年十月，第1页。
④ 《后汉书·志第三十》，中华书局，1965，第3665页。
⑤ 《后汉书·志第三十》，中华书局，1965，第3668页。
⑥ 《宋书》第19卷，中华书局，1974，第533页。

又《魏书》载：

> 魏时又以《云翘》兼祀圆丘天郊，《育命》兼祀方泽地郊。今二舞久亡，无复知者。[①]

后用于宗庙祭祀，宋周麟之《太庙乐章·皇帝阁六首》：

> 木铎扬宽诏，云翘舞化风。垂衣金殿里，圣德与天通。[②]

综上所述，西汉常以正月上辛祀泰一于甘泉紫坛，于三月祀后土于汾阴方丘。七十余人参与歌舞表演，通宵达旦，盛况空前。歌辞中提到的乐器有钟、鼓、竽、琴、瑟等，同时伴有极为壮观的舞蹈，其中可能有《云翘舞》。舞人多为童男童女，所持舞具有羽龠、玉梢等。东汉光武帝等尚节约，南郊、北郊、明堂、迎时皆奏《青阳》《朱明》《帝临》《西颢》《玄冥》。但对祭祀的时间、地点，所用歌、舞及参祭者、车旗的服饰要求更加严格，并明确配以《云翘》《育命》舞。魏文帝改《云翘》《育命》舞改为《凤翔》《灵应》舞，仍用于郊祀天地。至宋代，《云翘舞》可能用于宗庙祭祀。

（三）流变情况

《青阳》《朱明》《帝临》《西颢》《玄冥》，东汉仍在使用。明确配以《云翘》《育命》舞，音乐体系更加成熟。汉郊祀歌一直沿用至曹魏，郭茂倩曰："魏歌辞不见，疑亦用汉辞也。"[③] 北齐仍有唱《青阳》等四时歌。如《北齐明堂乐歌》，太祝送神奏《高明乐》《覆焘舞》：

> 青阳奏，发朱明。歌西颢，唱玄冥。大礼罄，广乐成。[④]

至唐代，李白、张仲素作《天马歌》《天马辞》三首：

天马歌　李白

> 天马来出月支窟，背为虎文龙翼骨。嘶青云，振绿发，兰筋权奇

① 《魏书》第109卷，中华书局，1974，第2839页。

② （宋）周麟之：《海陵集》第12卷，《文渊阁四库全书》第1142册，台湾商务印书馆，1986，第93页。

③ 《乐府诗集》第1卷，中华书局，1979，第1页。

④ 《乐府诗集》第3卷，中华书局，1979，第43页。

走灭没。腾昆仑，历西极，四足无一蹶。鸡鸣刷燕晡秣越，神行电迈蹑恍惚。天马呼，飞龙趋。目明长庚臆双凫，尾如流星首渴乌，口喷红光汗沟朱，曾陪时龙蹑天衢。羁金络月照皇都，逸气稜稜凌九区，白璧如山谁敢沽？回头笑紫燕，但觉尔辈愚。天马奔，恋君轩，駷跃惊矫浮云翻。万里足踯躅，遥瞻阊阖门。不逢寒风子，谁采逸景孙。白云在青天，丘陵远崔嵬。盐车上峻坂，倒行逆施畏日晚。伯乐翦拂中道遗，少尽其力老弃之。愿逢田子方，恻然为我思。虽有玉山禾，不能疗苦饥。严霜五月凋桂枝，伏枥衔冤摧两眉。请君赎献穆天子，犹堪弄影舞瑶池。[①]

天马辞二首　张仲素

天马初从渥水来，歌曾唱得濯龙媒。不知玉塞沙中路，苜蓿残花几处开。

躞蹀宛驹齿未齐，枞金喷玉向风嘶。来时行尽金河道，猎猎轻风在碧蹄。[②]

李白《天马歌》以七言为主，杂以三、五言。句式灵活多变，情感充沛流畅，表达了逸群绝伦之士不遇知己的悲慨不平之气。王琦在《天马歌》解题中引明胡震亨曰：

汉郊祀《天马》二歌，皆以歌瑞应。太白所拟，则以马之老而见弃自况，思蒙收赎，似去翰林后所作。[③]

太白此作应为模拟古题。

张仲素曾任宪宗时翰林学士，与王涯、令狐楚多有唱和之作，合称“中书三舍人”。存诗约 39 首，[④] 尤擅乐府诗。《唐才子传校笺》载：

善诗，多警句。尤精乐府。往往和在宫商，古人未有能虑者。[⑤]

---

① 《乐府诗集》第 1 卷，中华书局，1979，第 9 ~ 10 页。
② 《乐府诗集》第 1 卷，中华书局，1979，第 9 ~ 10 页。
③ 王琦注《李太白全集》第 3 卷，中华书局，1977，第 185 页。
④ 《全唐诗》第 367 卷，中华书局，1979，第 4135 ~ 4139 页。
⑤ 傅璇琮：《唐才子传校笺》第 5 卷，中华书局，1987，第 535 页。

“和在宫商”是张仲素乐府诗最显著的特点，多作《宫中乐》《圣明乐》《塞上曲》等。此二首《天马辞》分别模仿《太一天马歌》《西极天马歌》，属模拟古题。

宋郑樵《通志·乐略》归《天马歌》为“车马六曲”[①]——《车遥遥篇》《高轩过》《白马篇》（亦曰《齐瑟行》）、《驱车》《天马歌》《八骏图》。关于《天马歌》，后人多有拟作。宋代有刘宰《天马歌书刘漕子淮海秋思诗稿后》[②]，元代有杨维桢《佛郎国进天马歌》[③]，明代有冯裕《天马歌》[④]、李攀龙《天马歌》[⑤] 等。多用于赠马、咏马，或抒怀才不遇之意，已不唱。

明胡应麟作《拟汉郊祀歌十九首》，篇目依次为《练时日》《帝临》《青阳》《朱明》《西颢》《玄冥》《惟泰元》《天地》《日出入》《天马》《天门》《景星》《后皇》《斋房》《华烨烨》《五神》《朝陇首》《象载瑜》《赤蛟》《蒲梢歌》《太乙歌》《灵芝歌》。《齐房》《后皇》互换位置，《景星》《五神》等篇幅有所增加。一首《天马歌》置于其后，新增《蒲梢歌》《灵芝歌》，《拟汉郊祀歌十九首》共二十二首。除此外，《拟郊祀歌十九首》与《汉郊祀歌十九章》的篇目顺序、歌辞句式、语言风格等基本一致，但已不歌。

关于《灵芝歌》，文献记载多有不同。郭茂倩《乐府诗集》[⑥] 与明梅鼎祚《古乐苑》[⑦] 标为“古辞”，元左克明《古乐府》[⑧] 未作任何标注。清朱乾《乐府正义》认为此首《灵芝歌》为《齐房》的本辞：

> 《齐房》，一曰《芝房歌》……其本辞曰因灵寝兮产灵芝，象三德兮瑞应图。[⑨]

---

① （宋）郑樵：《通志》第49卷，中华书局，1987，第633页。

② （宋）刘宰：《漫塘文集》第4卷，民国嘉业堂丛书本。

③ （元）杨维桢：《铁崖先生古乐府》第7卷，商务印书馆，中华民国二十六年三月初版，第75页。

④ （明）石存礼等：《海岱会集》，中国社会出版社，2006，第74页。

⑤ （明）李攀龙：《沧溟集》第1卷，上海古籍出版社，1992，第4页。

⑥ 《乐府诗集》第1卷，中华书局，1979，第9页。

⑦ （明）梅鼎祚：《古乐苑》第1卷，《文渊阁四库全书》第1395册，台湾商务印书馆，1986，第18页。

⑧ （元）左克明：《古乐府》第1卷，《文渊阁四库全书》第1396册，台湾商务印书馆，1986，第441页。

⑨ （清）朱乾：《乐府正义》第1卷，乾隆五十四年刻本。

而《太平御览》和《玉海》认为《灵芝歌》为班固所作：

> 又班固《颂论功歌诗灵芝歌》曰："因灵寝兮产灵芝，象三德兮瑞应图。"[①]
>
> 班固《颂汉论功歌诗灵芝歌》曰："因灵寝兮产灵芝，象三德兮瑞应图。延寿命兮光此都。"[②]

明张溥《汉魏六朝百三家集》辑《郊祀灵芝歌》，收于班固名下。[③]逯钦立《先秦汉魏晋南北朝诗》同收至班固名下，并另录《嘉禾歌》。注曰：

> 大抵固作汉颂中附论功歌诗若干篇。各篇并有小题。此与上灵芝歌皆其佚遗也。[④]

故《灵芝歌》可能为班固所作，郭茂倩误作古辞。《灵芝歌》元代仍有传唱，黄君瑞《蕨其叹》：

> 众人歌我《蕨其叹》，九茎莫唱《灵芝歌》。[⑤]

后世多有拟作，明胡应麟有《灵芝歌》等。[⑥]

---

① （宋）李昉等：《太平御览》第570卷，河北教育出版社，1994，第504页。

② （宋）王应麟：《玉海》第197卷，江苏古籍出版社，1987，第3617页。

③ （明）张溥：《汉魏六朝百三家集》第11卷，《文渊阁四库全书》第1412册，台湾商务印书馆，1986，第281页。

④ 逯钦立：《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第170页。

⑤ （明）宋公传：《元诗体要》第6卷，《文渊阁四库全书》第1372册，台湾商务印书馆，1986，第576页。

⑥ （明）胡应麟：《少室山房集》第3卷，《文渊阁四库全书》第1290册，台湾商务印书馆，1986，第24页。

梁武帝《上云乐》创作特点浅析

——以道教的影响为中心

张勇会（北京，首都师范大学文学院，100089）

提　要：《上云乐》首创于梁武帝萧衍，其歌辞的道教气息浓厚。这种浓厚的道教风格对曲辞的创作产生了较大影响，使其曲辞在整体的文本表述、内部音乐形式的文字表现、单首歌辞的创作以及和声的运用等都呈现出一种从低到高、从简单到复杂的逐渐递增的趋势。这种趋势与道教作品的语言表达、道教的科仪活动有着密切的联系。从道教的影响角度来分析《上云乐》的艺术特点是一个重要的切入点。

关键词：《上云乐》　道教　创作特点　逐渐递增

作者简介：张勇会，男，1987年生，辽宁锦州人。首都师范大学文学院中国古代文学专业2012级硕士研究生。

《上云乐》首创于梁武帝萧衍，郭茂倩《乐府诗集·卷五十一》："《古今乐录》曰：'《上云乐》七曲，梁武帝制，以代西曲，一曰《凤台曲》，二曰《桐柏曲》，三曰《方丈曲》，四曰《方诸曲》，五曰《玉龟曲》，六曰《金丹曲》，七曰《金陵曲》'。"① 在《上云乐》的研究中，多数注重从《上云乐》七曲与《老胡文康乐》的作品对比中进行研究，或是对《上云乐》进行宗教意蕴和具体内容的分析。② 而从《上云乐》七曲文本本身所体现的创作特点出发去研究，从目前所见诸成果中，还不是很多。主要有许云和的《梁三朝乐〈上云乐歌舞伎〉研究》，在他的这篇文

① 《乐府诗集》第51卷，中华书局，1979，第744页。

② 此类文章如蔡丹君《道教影响下的〈江南上云乐〉及其乐舞源流》，《中国典籍与文化》2012年第3期；殷亚昭《〈上云乐〉探析》，《汉中师范学院学报》1983年第2期。

章中主要将道教的影响与梁武帝的心理和社会联系起来，对《上云乐》的创作意图和背景及伎目结构、演出方式进行了研究。[①] 他在文章中明确地说明了道教在诗歌创作中的重要性。然而，他的文章侧重于将《上云乐》作为一个综合性的歌舞艺术进行研究。笔者认为还可以从文字本身所反映的创作特点做进一步研究，今试做分析。

一 《上云乐》的创作特点

（一）曲辞开头的创作特点

在《上云乐》这七首曲辞中，基本以具体的地点为开头。而其地点都是取之于历史传说或道教经典，现举例如下。

1. 凤台

《列仙传》载：

> 弄玉作凤鸣，居数年，吹似凤声，凤凰来止其屋，公为作凤台，夫妇止其上，不下数年，一旦，皆随凤凰飞去。[②]

可知此曲乃以萧史、弄玉故事为主。

2. 桐柏山

陶弘景《真诰》卷十一载：

> 越桐柏之金庭，吴句曲之金陵，养道之福境，成神之灵虚也。[③]

又卷十四载：

> 桐柏山高万八千丈，其山八重，周回八百余里。四面视之如一，在会稽东海际，一头在亚海中，金庭有不死之乡。[④]

又卷一说：

---

① 许云和：《乐府推故》，北京大学出版社，2012，第222~236页。
② 王叔岷：《列仙传校笺》，中华书局，2007，第80页。
③ （梁）陶弘景：《真诰》，中华书局，2011，第194页。
④ （梁）陶弘景：《真诰》，中华书局，2011，第262页。

桐柏真人右弼王领五岳司侍帝晨王子乔。[①]

由此可知，桐柏山乃是王子乔所居，桐柏真人即是指王子乔。

3. 方丈山

《史记》言：

自威、宣、燕昭使人入海求蓬莱、方丈、瀛洲。此三神山者，其传在渤海中，去人不远。[②]

又《无上秘要》曰：

方丈台，右在东海方丈山昭灵李夫人所居。[③]

4. 方诸山

陶弘景《真诰·协昌期一》说：

方诸正四方，故谓之方诸，一面长一千三百里，四面合五千二百里，上高九千丈。[④]

又《真诰》云：

东海青童君常以丁卯日，登方诸东华台四望，子以此日常可向日再拜，日出行之可因此以服日精。[⑤]

可知方诸山在东海之中，为东海青童君所居。

5. 玉龟山

《无上秘要》曰：

青琳宫，西华堂，丹微房。右在白玉龟山上西王母所居。[⑥]

由此可知，玉龟山为西王母所居之处。

① （梁）陶弘景：《真诰》，中华书局，2011，第5页。
② 《史记》，中华书局，2011，第1271页。
③ 《续修四库全书》第1292册，上海古籍出版社，1995，第404页。
④ （梁）陶弘景：《真诰》，中华书局，2011，第160页。
⑤ （梁）陶弘景：《真诰》，中华书局，2011，第151页。
⑥ 《续修四库全书》第1292册，上海古籍出版社，1995，第404页。

6. 勾曲山

葛洪《神仙传》曰：

> 君遂径之江南，治于勾曲山，山有洞室，神仙所居，君所治焉。山下之人，为立庙而奉事之……赖君之德，无水旱疾痢螟蝗之灾，无刺草毒木，及虎狼之厉，时人因呼此山为茅山焉。[①]

故可知勾曲山即茅山，而茅山前为茅盈修道之处。故诗中勾曲仙即指茅盈，后于南朝梁时为陶弘景修道之所。

从以上对曲辞开头地点的释读中可以看到一个突出的特点，即从历史上的人和物出发到纯粹的神仙境界再到当时实际存在的道教中心勾曲茅山，这在总体上是按照道教从低到高的神仙排列来写的。虽然茅山与方丈、方诸相比并不算真正的仙山，但茅山在当时有着十分特殊的地位，它在人们心中的地位是其他山所不可比拟的。所以把最后的落脚点放在现实与传说共存的茅山，以达到强调的目的。

（二）整体文本表述上的特点

这种从低到高的地点的表述也影响了诗歌内容的整体表述，具体体现在七首歌辞的文字描写逐渐变得繁复、华丽。神仙气息更浓，也呈现出一种类似的由低到高的写作趋势。在第一首《凤台曲》中，写到了“云之际，神光朝天极，华盖遏延州，羽衣昱耀，春吹去复溜。”[②] 在该首曲子中“天极”见于《管子》：

> 天时不作，勿为客，人事不起，勿为始，慕和其众，以修天地之从，人先生之，天地刑之，圣人成之，则与天同极。[③]

又《庄子·盗跖》曰：

> 若枉若直，相而天极，面观四方，与时消息。[④]

---

① 胡守为校释《神仙传校释》，中华书局，2010，第885页。

② 《乐府诗集》第51卷，中华书局，1979，第745页。

③ 黎翔凤：《管子校注》第15卷，中华书局，2004，第885页。

④ （清）郭庆藩：《庄子集释》，中华书局，2012，第999页。

故此“天极”当为“道”的意思，“羽衣”则表达了对神仙特点的赞美。所以这里主要是对向道之心的描写，其抒情成分占了较大比例。而第二首相比于第一首来说就变得繁复得多。《桐柏曲》曰：“桐柏真，升帝宾。戏伊谷，游洛滨。参差列凤管，容与起梁尘。望不可至，徘徊谢时人。”[①] 这里面以王子乔为主要人物，写了其戏伊洛之滨，又有凤管参差，梁尘婉转。其画面描写的复杂性要比第一首强得多。第三首《方丈曲》也是如此，相比于第二首已不单单是游戏洛滨、伊谷。诗中说“挹八玉，御三云”，《汉武帝内传》有“晨登太霞宫，挹此八玉兰”[②] 之语，又据蒋宗瑛《上清大洞真经》载：

身生太霞宫，控龙宴玉虚。上朝上清皇，寝兴幸正扶。[③]

故其“挹八玉”所隐含的意义即是“上朝上清皇”，要达到道教所宣称的上清境界。《方诸曲》《玉龟曲》则写到西王母和道教的尊神“上清高圣太上玉晨玄皇大道君”。在这两首诗中充满了道教的神仙气味，如“纵金集瑶池，步光礼玉晨”，[④]“交带要分影，大华冠晨缨，寿如玄罗，出入游太清”，[⑤] 将对神仙的描写与道教徒所追求的游于太清、列真清虚的境界紧密的结合。最后《金丹曲》《金陵曲》可以一起来看，因陶弘景曾于茅山炼制金丹，自梁天监四年至普通六年（505～525），他在梁武帝的支持下，二十年间共实验七次，前六次均失败。最后一次开鼎据说“光炁照烛，动心焕目”，炼丹成功。[⑥] 而《金丹曲》的描写也正表现了丹药炼制不易，大道微妙难得。于是在第七首《金陵曲》中对茅君的描写与前几首对神仙的描写有所不同，即其所游所到的境界，所取得的成就更高了一个层次，非是伊谷洛滨，而是洞天福地；非是瑶池诸境，而是揖六门，玉板登金门。按《上清大洞真经》卷一载：

上清玄晨，三宫六门。典我玉名，降我神真。龙裙羽章，以给我身。诵咏洞章，朗彻九天。上升玉清，东华投篇。名刻金格，长为帝宾。[⑦]

---

① 《乐府诗集》第51卷，中华书局，1979，第745页。
② （汉）刘歆等：《西京杂记》（外五种），中华书局，2012，第85页。
③ 《道藏》第1册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988，第542页。
④ 《乐府诗集》第51卷，中华书局，1979，第745页。
⑤ 《乐府诗集》第51卷，中华书局，1979，第745页。
⑥ 任继愈：《中国道教史》，中国社会科学出版社，2001，第187页。
⑦ 《道藏》第1册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988，第514页。

其所要到达的是陶弘景《真灵位业图》中所说的“玉清境三元宫诸天帝道君”所居的第一阶层，又萧梁时期陶弘景所居勾曲山以三茅闻于世，故在诗歌的最后对茅君升仙的描写也是异于其他的。“鹭羽一流，芳芬郁氛氲”，这种对于升仙之后的气氛描述在前几首显然是没有的。

（三）内部音乐形式的文本表述特点

除了对七首诗整体的、表面的文辞描写是从普通到繁复之外，曲辞中所表现的对音乐和表演的介绍也大体呈现这种情况。首先在《凤台曲》中，前面已经介绍为萧史弄玉之故事，而其中又未出现任何其他与之相关的描写，故可以推定这首曲子是以箫为主进行演奏的，而到了《桐柏曲》就变得复杂一点了，诗中说“参差列凤管，容与起梁尘”，这里面凤管为笙箫之类的乐器。如《汉武帝洞冥记》中所说：

帝常夕望，东边有青云起，俄而见双白鹄集台之上，倏忽变为二神女舞于台，握凤管之箫，抚落霞之琴，歌青吴春波之曲。[①]

而梁尘是指歌声。所以这里面的表演成分相比于第一首来说复杂一些，它加入了歌声在里面。另外对凤管的修饰是“参差列”，所以在器乐的演奏上也应多于第一首。第四首《方诸曲》中写到“摐金集瑶池，步光礼玉晨”，这里的“摐金”当为撞击金属乐器。如沈约在《为安陆王谢荆州章》中说：“摐金入济，识谢戎麾。”[②]《乐府诗集》在讲到“清商曲辞”时说：

乐器有钟、磬、琴、瑟、击琴、琵琶、箜篌、筑、筝。[③]

可知此处当为钟磬等打击乐器。又《无上秘要》中说：

南极夫人曰：小方诸上仙人常多吹九灵箫以自娱乐，能吹者闻四十里，箫有三十孔，竹长二三尺，九箫同唱，百歌抃儛，凤鸟来和箫声。[④]

由此可知，此首相比于前者又更复杂了，加上了打击乐器，而且丝竹

---

① （汉）刘歆等：《西京杂记》（外五种），中华书局，2012，第62页。

② 陈庆元校笺《沈约集校笺》，浙江古籍出版社，1995，第72页。

③ 《乐府诗集》第44卷，中华书局，1979，第638页。

④ 《续修四库全书》第1292册，上海古籍出版社，1995，第394页。

之类也更多了。这种对乐器的描写也正好符合了之前说的歌辞的文字描写的总体趋向，即从简单到繁复。

从上面的分析中可以看出，在横向上，《上云乐》的写作基本与其所描述的宗教内容相一致，对于较低的仙人所居住的场所其描写和音乐表现是比较简单的。而对于层次较高的仙人的描述，或是对于自身所希求的、重点强调的则使用了更多的文字，这体现了在具体写作时的一个规律——逐渐递增的趋势。

（四）单首曲辞的创作特点

对于单首歌辞来说也存在着同样的特点，如《桐柏真》中说“桐柏真，升帝宾。游伊谷……望不可至，徘徊谢时人。”在这首曲辞中写桐柏真人升到帝之侧，最后写其可望不可至，表现出明显的由低到高的发展。另《方丈曲》说：“方丈上，崚嶒云，挹八玉，御三云……至道虚凝，冥然共所遵。”[①]《方诸曲》《玉龟曲》的形式也与其相似，都是由实有的物写到虚空的道。《金丹曲》从简单的丹药出发，以“一传裔羽衣”收尾，也有同上面相似的特点。而《金陵曲》似为《金丹曲》的继续，千年不传而传勾曲茅君，又对茅君的游仙进行介绍，最后以升得玉清境界为归结。

（五）和声的运用与曲辞创作

《上云乐》作为代西曲的清商曲辞，和声是其标志性的艺术特征。和声的作用在使一人唱，多人和，增加音调上的强度。[②] 在《上云乐》七首曲辞中有五首有和声，这五首歌辞的和声有一个重要的特点，即都与本歌辞末尾所表达的意思相同或相近，而且都有与单首歌辞主题相同的意思。如在《桐柏真》中其和声为“可怜真人游”，而诗中说“戏伊谷，游洛滨”，末尾说“望不可至，徘徊谢时人”，此歌辞的和声与诗中的内容密切相关。其他如《玉龟曲》中的和声“可怜游戏来”，其末尾说“出入游太清”。又《方诸曲》中的和声“方诸上，可怜欢乐长相思”，仿佛是对末句的补充。单单从文本本身来看，这种表达将曲辞中所要表述的意思加重了，在情感的表达上形成一种逐渐增强的态势，从而也形成了类似于前面

---

① 《乐府诗集》第51卷，中华书局，1979，第745页。

② 王运熙：《乐府诗述论》，上海古籍出版社，1996，第99页。

所说的逐渐递增的特点。在正文前面加上和声提示主题，在歌辞末尾将这种所要表达的东西推向顶点。从一种叙述性的表达上升为对于理想境界的迫切追求。

通过以上分析可知，《上云乐》在整体横向上、单首歌辞的纵向上和对和声的运用上都体现了一种从简单到繁复，从低到高的逐渐递增的走向。

二　其创作特点与道教的关系

《上云乐》作为一组道教色彩浓厚的曲辞，这种在诗歌文本艺术表现上的特点与其宗教内涵是有着密切联系的。

首先，其创作特点与道教作品的语言表述有着密切的联系。乐府歌诗表演性是其艺术的主要方面。《上云乐》从文学性来说，其价值相比于其他曲辞并不是特别高。但是若从乐府诗的表演娱乐角度来看，无疑是很成功的。这首曲辞主要讲的是对于成仙的渴望，应该还有对于道教的弘扬，而这种从低到高的艺术形式则更能将听众从一般的曲辞欣赏带到宗教的幻想当中。在其描写过程中，抒情性的不断增加则更好地表达了对于神仙幻想的追求，从而激发听众的情感，达到其预期效果。而这种特点的形成与道教自身的语言表达是相关的。将《上云乐》的语言与《神仙传》的故事记录对比来看，它们都是按照从低到高的次序进行排列。如《神仙传》中对张道陵进行介绍时主要写其学道、得经书、修炼、成道等多个程序，这种方式同样有着招徕人们观看、弘扬宣传的作用。《上云乐》虽然是歌诗的形式，但其总体的思路应该是一样的。又如《上清大洞真经》卷一所载《入户咒》曰：

> 天朗炁清，三光洞明。金房玉室，五芝宝生。玄云紫盖，来映我身。仙童玉女，为我致灵。九炁齐景，三光同耕。上乘紫盖，升入帝庭。[①]

这里面的描写也是从普通物的描写上升到帝庭，与《上云乐》的模式大体相似。

其次，这种形式与道教科仪也是分不开的。从整体来看，《上云乐》

① 《道藏》第1册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988，第513页。

的层次感非常强烈，仪式味道浓厚，而道教在科仪法事当中比较讲究这些。如《要修科仪戒律钞》说：

> 斋堂之前，经台之上，皆悬金钟玉磬，钟磬依时明，行道上讲，悉先叩击。非惟警戒人众，亦乃感动群灵，神人相关，同时集会，弘道济物，盛德交归。①

这里面对科仪法事的内容、目的做了比较简要的概述。从这里面可以看出它与《上云乐》相似的地方，如“悬金钟玉磬”“亦乃感动群灵，神人相关”等。可以初步推断《上云乐》有对道教科仪活动的模拟。科仪对道教来说是人感应宇宙的动作和颂歌，重点在以声音交感天地与鬼神。这种声音的能量与作用是无限的，可以达到“无所不辟，无所不禳，无所不度，无所不成”的境界，以其无所不在的神圣力量来满足人们无边的生存利益。② 在《上云乐》中以游太清，列清虚为终结当是对这种人们所希求的生命利益的向往。而作为乐府歌诗，其鲜明特点就是歌唱，这也应与科仪活动中以声音交感天地鬼神有一定的关系。在道人们的心目中，越是无形，无声（无音乐）的“神诵”，其境界越高，离自己理念中的“道”（即虚无）的距离就越近（直至进入“道”的状态）；反之，越是有形、有声（有音乐）的“形诵”，相对而言，与“道”的理念和虚无的境界相距就越远。③ 这也正好与《上云乐》中从低到高、从仙人、仙山到太清或飞升的模式相吻合。而在南北朝时期以陶弘景为领袖的道教上清派主要提倡自身心性修养，境界的提升，而不仅仅是各种斋法仪式。《上云乐》在内容的归宿上也与上清派相合，故《上云乐》在很大程度上说是与道教科仪及上清派思想相关的。

总之，带有浓厚道教色彩的《上云乐》，其歌诗本身所反映的从低到高、从单一到繁复的有着逐渐递增趋向的创作特点，与道教宗教内涵是分不开的。道教在南北朝时期逐渐走向成熟，它作为大的文化背景中的一个重要组成部分，其对文学艺术的影响是在文学研究中不能忽视的。

---

① 《道藏》第6册，文物出版社、上海书店、天津古籍出版社，1988，第958页。

② 郭武主编《道教教义与现代社会——国际学术研讨会论文集》，上海古籍出版社，2003，第491页。

③ 曹本冶、刘红著《道乐论——道教仪式的“信仰、行为、音声”三元理论结构研究》，宗教文化出版社，2003，第174页。

《游子吟》小考

姜红霞（北京，首都师范大学文学院，100089）

提　要：《游子吟》作为乐府古题，收录于郭茂倩《乐府诗集·杂曲歌辞》，其创作自唐代以后为历代文人所重视。特别是自孟郊的同题拟作《游子吟》问世之后，“春晖”“寸草”似乎就成了母爱的代名词。千百年来，脍炙人口，传唱不衰。遗憾的是，学人对其研究仅停留在诗歌内容和思想感情上的赏析层面，缺少其作为乐府古题在文献以及音乐层面上的研究。本文试从音乐层面考察《游子吟》的曲名、曲调、配乐演奏以及后世流变情况，以期从不同角度加深人们对乐府名作《游子吟》的整体把握。

关键词：游子吟　曲名　曲调　流变

作者简介：姜红霞，女，1987年生，籍贯吉林省榆树市。首都师范大学文学院中国古代文学专业2013级硕士研究生。

一　古题溯源——《游子吟》曲名由来与辨析

曲名是研究乐府诗的基础，也是搜集乐府诗作品的依据。其曲名含义的确定直接影响着本文对于《游子吟》作品的具体分析和整体把握，因此我们有必要对《游子吟》这一曲名的来源及其与其他乐府曲名之间的关系进行系统的研究。

《游子吟》作为乐府古诗，其确切的渊源已较难考证。最早的相关记载就是郭茂倩《乐府诗集》中为《游子吟》所作的小序，其解题曰：“汉苏武诗曰：‘幸有弦歌曲，可以喻中怀。请为游子吟，泠泠一何悲。’又有

《游子移》，亦此类也。”[1] 苏武的原诗如下：

> 黄鹄一远别，千里顾徘徊。胡马失其群，思心常依依。何况双飞龙，羽翼临当乖。幸有弦歌曲，可以喻中怀。请为游子吟，泠泠一何悲。丝竹厉清声，慷慨有余哀。长歌正激烈，中心怆以摧。欲展清商曲，念子不得归。俯仰内伤心，泪下不可挥。愿为双黄鹄，送子俱远飞。[2]

这是一首客中送客的诗，苏武于异国之域送友归故里，其作为游子之心情可想而知。游子羁旅行役类诗歌题材自《诗经》就已成熟，而“游子吟”作为一组名词出现在文献典籍中，最早当源于苏武的这首五言诗。

考察《游子吟》题名由来，我们首先简单分析一下“吟”的内涵。“吟”又作“唫”，在《说文解字》中释为“呻”。今多以“吟诵”二字并用，意为有节奏地诵读。《乐府诗集》解题“杂曲歌辞”云：

> 《宋书·乐志》：“古者天子听政，使公卿大夫献诗，耆艾修之，而后王斟酌焉。”然后被于声，于是有采诗之官。周室下衰，官失其职。汉、魏之世，歌咏杂兴，而诗之流乃有八名：曰行，曰引，曰歌，曰谣，曰吟，曰咏，曰怨，曰叹，皆诗人六义之余也。至其协声律，播金石，而总谓之曲。[3]

“吟”作为诗“八名”之一，乃诗人“六义之余”，若将其协声律，播金石，一变而名为“曲”。单拎出“吟”字来论《游子吟》之“吟”，范围过于宽泛，不容易把握。不过我们还是可以从另外一些典籍中一窥其端倪。郭茂倩在解题《龙丘引》一诗时有云：

> 一曰《楚引》。《琴操》曰：“《楚引》者，楚游子龙丘高所作也。龙丘高出游三年，思归故乡，望楚而长叹。故曰《楚引》。”[4]

---

① 《乐府诗集》第67卷，中华书局，1979，第971页。

② 逯钦立辑校《先秦汉魏晋南北朝诗》，中华书局，1983，第338页。

③ 《乐府诗集》第61卷，中华书局，1979，第884页。

④ “楚引”曾是古琴曲名，始创于蔡邕，后来梁简文帝缘题而作有乐府诗《龙丘引》（又名《楚引》）。关于简文帝萧纲之《龙丘引》及其题解，可参见《乐府诗集》第58卷，第848页。

元代刘履在《风雅翼》中评析孟郊《游子吟》一诗云：

赋中有比也，乖离背也，喻开晓也。“游子吟”古曲名，《琴操》有楚游子龙丘高者三年出游，思归故乡而作楚引，恐即此曲也。[①]

华忱之、喻学才在对孟郊《游子吟》的题解中说：

今人郑文《汉诗选笺》认为《游子吟》或即《楚引》。若然，则《游子吟》为楚声歌亦无疑问，其出现年代当更早。盛唐诗人储光羲《霁后贻马十二巽》诗云：“不见长裾者，空歌《游子吟》。”与孟郊同时年长于郊的诗人顾况集中亦有《游子吟》一篇。因此我们认定近人夏敬观《孟郊诗》一书中谓《游子吟》乃孟郊自创乐府新题之说不能成立。[②]

由此来研究《游子吟》古题的源起，到底是楚游子龙丘高因思归故乡而作的《楚引》，还是如郭茂倩解题所云其源或始于“泠泠一何悲”的苏武五言古诗，由于史料的阙失恐怕难以考证。但是从上面的文献记载，我们还是可以获得一些启示：自苏武始，“游子吟”作为一个完整的词组渐渐出现在诗歌作品中，其本事即源出两种可能，一为楚游子龙丘高三年羁旅思归故乡而作；二是苏武的这首五言诗，也是游子有感而发，后世逐渐演进为《游子吟》的独立题名，专为游子抒发羁旅情怀一类情感的诗歌作品。《游子吟》从古琴曲演变到文人创作的乐府古诗，并非始于孟郊，早在孟郊之前的盛唐诗人储光羲、顾况或于诗中有提及，或拟作有《游子吟》。

与孟郊《游子吟》同收录在《乐府诗集》中的还有顾况、李益二人的《游子吟》各一首，以及南朝宋刘义恭的《游子移》一首。郭茂倩在解题中认为《游子移》与《游子吟》属于一类，其旨不离“幸有弦歌曲，可以喻中怀。请为游子吟，泠泠一何悲”。据笔者检索相关文献发现，除刘义恭一首题为“游子移”的乐府诗，再没有任何一首同题诗作。查阅《乐府诗集》全书，也未发现一首以“移”字来标目诗题的作品，郭氏在题解

① （元）刘履辑注《风雅翼》第1卷，《文津阁四库全书》集部总集类，第458册，商务印书馆，2005，第93页。

② 转引自华忱之、喻学才校注《孟郊诗集校注》第1卷，人民文学出版社，1995，第15页。

中的断语，必定是另有依据，史料的缺失我们无从确证。但自唐代以后《游子吟》的题名不再有所改变，个中原因，或得益于孟郊《游子吟》的这一千古名篇。明代高棅在《唐诗品汇》中引南宋诗人刘辰翁对孟郊《游子吟》的评语曰："全是托兴，终之悠然不言之感，复非睍睆寒泉之比。千古之下尤不能忘谈，诗之尤不朽者。"[①] 孟郊的《游子吟》以它的至情，千古长青，即便是题名上后世文人也无从更易，立于颠扑不破之地位。

二 《游子吟》入乐情况考

曲调是乐府诗研究的重要内容之一，但是后世作品中对于《游子吟》所属曲调的风格特点以及演变情况等都记录甚少，因此笔者只能就现已掌握的资料对《游子吟》的所属曲调、配乐演奏以及后世的流变情况进行粗略的研究。

（一）曲调情况

《游子吟》作为乐府古题，收录于《乐府诗集·杂曲歌辞》。关于其所属曲调，现有的文献记载并不多。最早出现于苏武的五言诗："幸有弦歌曲，可以喻中怀。请为游子吟，泠泠一何悲。"诗中提及"弦歌曲""请为游子吟""丝竹厉清声"等词句可以猜测，"游子吟"曾经是作为弦歌曲被丝竹入乐的。这里的丝竹即弦乐器，唐代诗人刘长卿的《听弹琴》："泠泠七弦上，静听松风寒"，[②]"泠泠"二字当作琴筝所发之声来讲。

在前文中我们已经论及《游子吟》或为古琴曲《楚引》，其曲调极有可能就是楚调。楚调，又称"楚声"或"南音"，泛指战国秦汉间楚地的音乐，也包括长江中游、汉水一代以至徐、淮间的音乐。楚声盛行于战国和两汉，尤其是在有汉一代，两汉帝王先后起于楚地，《汉书·礼乐志》中载："高祖乐楚声，故《房中乐》楚声也。"[③] "上有所好，下必甚焉"，楚声不但是汉代宫廷音乐的重要组成部分，就是在民间也十分盛行。[④] 而

① （明）高棅编选《唐诗品汇》第20卷，上海古籍出版社，1988，第232页。

② 储仲君笺注《刘长卿诗编年笺注》，中华书局，1996，第111页。

③ 《汉书》第22卷，中华书局，1959，第1043页。

④ 以上关于"楚调"源起的论述，参见刘影《乐府〈长相思〉研究》，首都师范大学硕士论文，2009，第9页。

苏武正生长于雅好音乐的武帝时期，他在五言诗中言及的“欲展清商曲”之清商曲辞其源出于相和歌辞，而两汉的相和歌中就包含着“楚调”。

《琴操》所辑录的作品，大部分取材先秦。西汉时期仅涉及两三首，若真如刘履等人所认为，《琴操》中的“楚引”或为“游子吟”，“游子吟”为楚声歌，则其作为古琴曲被于管弦至晚于西汉时就已存在，且当时的《游子吟》是作为琴曲演奏，尚未被填词以和乐，或可归于“琴曲歌辞”。

但是郭茂倩将《游子吟》归于“杂曲歌辞”，而不是“相和歌辞”或“琴曲歌辞”。探究其原因，我们有必要介绍一下“杂曲歌辞”。郭茂倩在解题中云：

> 自晋迁江左，下逮隋、唐，德泽寖微，风化不竞，去圣逾远，繁音日滋。艳曲兴于南朝，胡音生于北俗。哀淫靡曼之辞，迭作并起，流而忘反，以至陵夷。原其所由，盖不能制雅乐以相变，大抵多溺于郑、卫，由是新声炽而雅音废矣……呜呼，新声之感人如此，是以为世所贵。虽沿情之作，或出一时，而声辞浅迫，少复近古。①

“杂曲”与“雅乐”相对，成因于晋至隋唐以降的艳曲、胡音。且多溺于郑、卫之“新声”，哀淫靡曼，是声辞浅迫感人，为世所贵的缘情之作。而《游子吟》也正是这样的一首“少复近古”的缘情之作。解题中又曰：

> 自秦、汉已来，数千百岁，文人才士，作者非一。干戈之后，丧乱之余，亡失既多，声辞不具，故有名存义亡，不见所起，而有古辞可考者，则若《伤歌行》、《生别离》、《长相思》、《枣下何纂纂》之类是也。复有不见古辞，而后人继有拟述，可以概见其义者，则若《出自蓟北门》、《结客少年场》……②

郭茂倩将“杂曲歌辞”大致分为两种：一种是“有古辞可考者”，另一种是“不见古辞，而后人继有拟述，可以概见其义者”，笔者以为《游子吟》当属于后者。若从“杂曲歌辞”诗歌内容来看：

---

① 《乐府诗集》第 61 卷，中华书局，1979，第 884 页。

② 《乐府诗集》第 61 卷，中华书局，1979，第 885 页。

> 杂曲者，历代有之，或心志之所存，或情思之所感，或宴游欢乐之所发，或忧愁愤怨之所兴，或叙离别悲伤之怀，或言征战行役之苦，或缘于佛老，或出自夷虏。兼收备载，故总谓之杂曲。①

杂曲歌辞类诗歌的内容涵盖非常之广泛，几乎可以概括除郊庙祭祀外的大部分乐府诗歌的内容。《游子吟》为典型的“叙离别悲伤之怀”“言征战行役之苦”，属杂曲歌辞内容之一隅。郭茂倩对《游子吟》有简单的题解，但他也只是粗陈梗概，一笔带过，且含义依然模糊。王运熙《汉代的俗乐和民歌》一文中说：“汉代的杂曲歌辞，风格跟相和歌辞相同，因其歌辞未被中央乐府机构采习或年代久远等原因，后世不详它们属于何调，故被列为杂曲。”② 综上可见，郭茂倩或是在无法定论《游子吟》曲调由来的情况下，根据自己的判断将《游子吟》归于“杂曲歌辞”。

（二）配乐演奏情况

宋郑樵《通志二十略·正声序论》云：

> 诗者乐章也，或形之歌咏，或散之律吕，各随所主而命。主于人之声者，则有行，有曲。散歌谓之行，入乐谓之曲。主于丝竹之音者，则有引，有操，有吟，有弄。各有调以主之，摄其音谓之调，总其调亦谓之曲。凡歌、行，虽主人声，其中调者皆可以被之丝竹，凡引、操、吟、弄虽主丝竹，其有辞者皆可以形之歌咏。盖主于人者，有声必有辞，主于丝竹者，取音而已，不必有辞，其有辞者，通可歌也。③

由上述记载可知，“吟”与“引”“操”“弄”类似，既可以“主于丝竹之音”，亦可“形之歌咏”。由前文中苏武诗和刘履等人的论述可知，《游子吟》曾是被丝竹入乐的。据《琴操》中关于“楚引”的文字，此“丝竹”很可能就为琴筝一类的弹拨乐器。《日出东南隅行》：“馥馥芳袖挥，泠泠纤指弹，”唐李周翰注诗曰：“‘泠泠’谓筝声。”④ 且北宋刘攽有

---

① 《乐府诗集》第61卷，中华书局，1979，第885页。

② 王运熙：《乐府诗述论》，上海古籍出版社，1996，第238页。

③ （宋）郑樵：《通志二十略》乐略第一，中华书局，1995，第887页。

④ （梁）萧统编、（唐）李善等注《六臣注文选》第28卷，上海古籍出版社，1993，第648页。

诗《之官汝州舟中作寄都下》云："鼎鼎去乡悲，泠泠游子吟"，[①] 从侧面说明了演奏《游子吟》古曲的乐器或属筝类。唐以前关于《游子吟》入乐的文献记载不多，但是唐代以后关于《游子吟》所配乐器的记载还是有迹可循的。明周玄《季冬林志道归山中》：

赖有琴与瑟，改弦为君张，请听游子吟，泠泠悲慨慷。[②]

清朱彝尊《将归留别粤中知己》：

请君膝上琴，弹我游子吟。哀弦激危柱，离思难为音。[③]

清鲍桂星《游子吟》：

横君膝上琴，听我游子吟。游子生关陇，有怀向明发。[④]

清曾畹《出门》：

安得坐垂堂，当户理清琴。肃肃临中野，起为游子吟。[⑤]

清杨芳灿《游子吟》：

风威搜暗牖，露气冷枯琴。对此感迟暮，还为游子吟。[⑥]

清谢堃《得塞外书》：

弹我枯桐琴，歌君游子吟，仗剑出榆关，道路历岖邨。[⑦]

清沈荃《拟今日良宴会送翼三扶云六益诸子》：

---

① （宋）刘攽著《彭城集》（上册）第5卷，商务印书馆，1937，第53页。

② （明）袁表、马荧选辑、苗健青点校《闽中十子诗·周祠部诗集》，福建人民出版社，2005，第470页。

③ （清）朱彝尊：《曝书亭集》第4卷，国学整理社，1937，第41页。

④ （清）张澍撰《养素堂诗集》第3卷，《黔中集》上卷，武威张氏枣华书屋，清道光22年刻本，第23页。

⑤ （清）曾畹撰《曾庭闻诗》第1卷，北京出版社，1998，第423页。

⑥ （清）杨芳灿：《芙蓉山馆全集》第1卷，《清代诗文集汇编》本，上海古籍出版社，2010，第430页。

⑦ （清）谢堃：《春草堂集》第2卷，《清代诗文集汇编》本，上海古籍出版社，2010，第207页。

停觞理清瑟，冷冷间吴歈，再弹游子吟，四坐增悲歔。[①]

很明显，诗作中所出现的“张琴”“弹琴”“理琴”“理瑟”等字眼都清晰地说明了《游子吟》一直到明清还被歌入乐。在我国古代诗歌中，习惯将琴、瑟、筝作为偏义复词而并称，通过吴钊在《中国古代乐器》中对“我国主要古代乐器简目”[②] 介绍可知，琴和瑟都是西周时期的主要乐器。随后，瑟逐渐退出历史舞台，到北朝、隋、唐时期，瑟仅在诗篇中与琴混谈，但实际乐器中的瑟已经退居次要位置。从曲调风格上来说，楚调风格以凄婉、哀怨、缠绵为主，上述所列诗句中，如“悲慨慷”“哀弦”“离思”“感迟暮”等词语的运用，与楚调的这一风格正相吻合。琴也比较适合演奏《游子吟》所属的楚调歌诗。如白居易的《醉别程秀才》诗：“吴弦楚调潇湘弄，为我殷勤送一杯。”[③] 魏源的《送陈太初出都》其二：“离弦忽楚调，促柱诉中孚。”[④] 结合苏武当时作为羁臣的身份与处境，以琴与古曲《游子吟》相和，也正符合楚调的音乐风格特征。

三 《游子吟》流变情况考

要全面把握《游子吟》作为乐府古诗的流变情况，我们还须从《乐府诗集》出发。《乐府诗集》共收录三首《游子吟》和一首《游子移》。唐人顾况的《游子吟》[⑤] 篇幅较长，全诗近四百言，诗旨与乐府古题基本吻合，多半内容是在表达“艰哉远游子，所以悲滞淫”的艰辛、困穷和无所依恃。而诗的结尾部分由羁旅乡关之思转而抒发游子因时运不济所带来的士人怀才不遇，贤才隐没的愤懑之情。唐人李益的《游子吟》[⑥] 篇幅较短，全诗六句，诗旨表达出即便是处在人生失意、落魄不遇之时，游子亦能秉持德操，待时而动的高洁志向。南朝宋刘义恭的《游子移》[⑦] 则是对三河游荡子弟悠游奢靡生活的描绘，与《游子吟》古题的题旨相去较远。

---

① （清）魏宪辑《百名家诗选八十九卷》第15卷，齐鲁书社，1997，第135页。
② 吴钊：《中国古代乐器》，文物出版社，1983，第48页。
③ （清）彭定求编《全唐诗》第454卷，中华书局，1960，第5139页。
④ 中华书局编辑部编《魏源集》，中华书局，1976，第594页。
⑤ 《乐府诗集》第67卷，中华书局，1979，第971页。
⑥ 《乐府诗集》第67卷，中华书局，1979，第972页。
⑦ 《乐府诗集》第67卷，中华书局，1979，第973页。

台湾张修蓉根据乐府诗题旨的古今延续关系，在《中唐乐府诗研究》[1]中将乐府诗大致分为三类，分别是“古题古意（即沿用乐府古题摹写古意者）”、“古题新意（即沿用乐府古题而自创新辞）”、“新题新意（不拘原意与原声调，即采用新题抒写新意）”三类。顾况、李益、刘义恭三人的乐府诗以“游子”标目，都结合个人的人生遭遇与情感体验对古题加以运用和题外发挥。严格来讲，三人中只有顾况的《游子吟》较为接近苏武“请为游子吟，泠泠一何悲”的古题诗旨，可归属于“古题古意”。其余二首较接近“古题新意”。

基于上述对《游子吟》古题流变的梳理，再回过头来看孟郊的《游子吟》。很显然，它的主题已经跳出了游子倾诉思乡、羁旅之苦的藩篱，而是以新语入古，将诗旨具化到思亲念母。孟郊赋予了古题乐府《游子吟》以新意，若按张修蓉的分类方式，这首乐府小诗当属于“古题新意”一类，但是它却被归类于“古题古意”。究其原因，从范新阳的分析中可略知一二：“《中唐乐府诗研究》之所以将孟郊的《游子吟》归入‘古题古意’，实在是受了孟郊此诗古朴自然之特点的影响。……语言上，自然朴直，虽类口语，却皆为未经人道语，以道得人心中事为工，深得古乐府之神髓，正是钱锺书先生所赞之‘深语若平，巧语带朴，新语入古，幽语含淡’者也（《谈艺录》，三联书店，2001，第435页）。国材评此诗云：‘游子思家，作古易；思亲，作古难。此直似琴操，是摹古大手’（见凌濛初刻套印本《孟东野诗集》）。……二家所论，诚非虚语。”[2]

事实上唐代以前留存的《游子吟》类诗作，除了收录在《乐府诗集》中的四首以外，另有两首以“游子”篇名的作品并未收录，一首是孟郊的《游子》诗：

萱草生堂阶，游子行天涯。慈亲倚堂门，不见萱草花。[3]

宋祝穆所编《古今事文类聚后集》卷三一、《文苑英华》卷二〇七载时均题作聂夷中《游子吟》。《全唐诗》卷六三六题作聂夷中《游子行》，又于题下注云：“一作吟。”聂夷中与孟郊集中常有诗作相混，此诗即是一

① 关于乐府诗的分类，请参看张修蓉《中唐乐府诗研究》，文津出版社，1985。

② 范新阳：《仁孝蔼蔼万古常新——孟郊〈游子吟〉赏论》，《名作欣赏》2007年第6期。

③ 华忱之、喻学才校注《孟郊诗集校注》第3卷，人民文学出版社，1995，第113页。

例。[1] 另外一首是唐陈陶的《游子吟》：

> 栖乌喜林曙，惊蓬伤岁阑。关河三尺雪，何处是天山？朔风无重衣，仆马饥且寒。惨戚别妻子，迟回出门难。男儿值休明，岂是长泥蟠？何者为木偶，何人侍金銮？郁郁守贫贱，悠悠亦无端。进不图功名，退不处岩峦。穷通在何日，光景如跳丸。富贵苦不早，令人摧心肝。誓期春之阳，一振摩霄翰。[2]

前一首《游子》仍以“萱草”起兴，表达“游子”对“慈亲”的牵念；后一首与顾况、李益的《游子吟》题旨相似，表达的是游子虽落魄不遇，仍不失其待时而动的高远志向。这两首诗，《乐府诗集》中虽然没有收录，但无论是从题旨还是体式风格上来看，它们都属于乐府古诗《游子吟》的拟作。

综上所述，我们可以简单梳理出《游子吟》在曲调方面的流变情况。在西汉以前《游子吟》或为无辞的古琴曲，西汉至唐代以《游子吟》为题的歌诗创作因现有文献阙失，故无从得知。唐代以来文人创作的《游子吟》基本延续了《游子吟》古题的原意，即游子抒发羁旅思归思亲情怀。自孟郊以新语入古深化了《游子吟》的题旨以后，宋、元、明、清历朝都不乏《游子吟》的拟作，其内容亦不出游子羁旅思归和对双亲鞠养深恩的感激之藩篱。

四　余论

纵观《乐府诗集》，很多乐府旧题经过后世文人拟作加工后，大都失去了其原本题中之义，而《游子吟》除了孟郊升华了它的内涵以外，题旨几乎保存完好。这个现象不难解释，游子思归的乡关情怀本就具有普遍性，文人骚客只需信手拈来，将情感体验融诸笔端即可。另外一个重要原因就是，孟郊把《游子吟》乐府古题的拟作推上了艺术巅峰，而这个巅峰脚下一代代所沉淀下来的，正是那常青藤般不朽的至情。

---

① 参看向回《杂曲歌辞与杂歌谣辞研究》一书，北京大学出版社，2009，第 89 页。

② 陈贻焮主编《增订注释全唐诗》第 739 卷，第 4 册，北京文化艺术出版社，2001，第 1609 页。

论《六幺》形态在唐宋时期的流变

李晓君（张家口，张家口广播电视大学，075000）

提　要：《六幺》是唐宋时期广为流行的乐曲。本文指出，《六幺》在唐代即有歌、大曲、器乐曲、软舞曲以及词调《六幺令》等不同的音乐形态，这些形态到宋代都有了新的变化，《六幺令》还进入到了南戏之中。宋代还出现了杂剧《六幺》以及各种形态的《六幺花十八》。《六幺》形态的这些变化充分显示出乐府对后世音乐、文学的深刻影响。

关键词：《六幺》　《绿腰》　音乐形态

作者简介：李晓君，男，1971年生，河北张家口人。文学硕士，张家口广播电视大学副教授。

《六幺》又名《绿腰》《录要》《乐世》，是初唐时期自西域传入中国的胡乐之一。它的艺术生命力极强，历经唐、宋、元、明、清而一直未曾断绝，对中国古代音乐、文学产生了重要影响。但到目前为止，对《六幺》的研究主要集中于唐代部分，[①] 唐后则很少有人涉及。关于其乐曲形态的流变探讨更为少见。实则乐曲形态及其流变乃是一首乐府诗艺术特质形成的重要因素，对文学作品的影响不容忽视。[②] 有鉴于此，本文对该曲在唐宋时期的流传与演变情况略作探讨，以期对相关研究有所推进。

---

① 相关论述可参见任半塘《唐声诗》（上编），上海古籍出版社，1982，第312页；张麟《唐代舞蹈〈绿腰〉的审美考究及动态猜度》，《北京舞蹈学院学报》2009年第3期；周加胜《唐代乐舞大曲绿腰考述》，《黑河学刊》2010年第5期；王学仲《唐大曲〈六幺〉之始创年代考辨》，《文化学刊》2010年第6期等。

② 相关论述可参见吴相洲《关于建构乐府学的思考》，《北京大学学报》2006年第3期。

一　唐代《六幺》的乐曲形态

学界对唐代《六幺》形态的关注，主要集中于其大曲、舞蹈方面，很少作全面的把握。实则唐代的《六幺》最少有歌、大曲、器乐以及舞蹈等不同形态，晚唐时期还出现了词调《六幺令》。《六幺》这些形态本身丰富多变，并构成了其在后世的演变基础，以下简而述之。

（一）歌曲《六幺》

这可能是《六幺》的较早形态，比较简单。最早关于《六幺》表演的记载是初唐诗人贺朝的《赠酒店胡姬》：

> 胡姬春酒店，弦管夜锵锵。红毾铺新月，貂裘坐薄霜。玉盘初鲙鲤，金鼎正烹羊。上客无劳散，听歌《乐世》娘。[①]

学界一般认为，这里的《乐世》即《绿腰》，也就是《六幺》。任半塘认为是舞曲形态，并说诗中的“红毾之铺正为舞《绿腰》也”。[②] 但“红毾”之铺，很可能是为“上客”而设，不一定纯为舞蹈。诗题明确提及“听歌”，并且只说到“弦管夜锵锵”，并未提及舞蹈的姿态、动作。如果此时的《六幺》是以舞蹈闻名，这是很难想象的。故而在没有直接材料的情况下，不妨认为其原初可能只是一种歌曲的形态，并不一定伴舞。

（二）大曲《六幺》

这是学界普遍关注的《六幺》形态，首见于唐崔令钦《教坊记》的记载。该书记录了唐代开元时期教坊46首大曲的名目，其中《绿腰》（《六幺》）居第二位。[③] 这说明盛唐时期的《六幺》已是大曲，并流传坊间。

大曲《六幺》的形态应该与唐代大曲的通行曲式较为接近。唐代大曲一般由“散序”“歌”“破”三部分组成。[④]《六幺》的特别之处，可能在于其“破”的部分最具特色，也最引人期待。白居易《乐世》中说：“管

---

① （清）彭定求等编《全唐诗》第117卷，中华书局，1960，第1181页。

② 任半塘：《唐声诗》（上编），上海古籍出版社，1982，第312页。

③ （唐）崔令钦撰、任半塘笺订《教坊记笺订》，中华书局，1962，第153～165页。

④ 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社，1981，第221页。

急丝繁拍渐稠，《绿腰》宛转曲终头。诚知《乐世》声声乐，老病人听未免愁。”① 可见《绿腰》（《六幺》）到了快结束的时候，“管急丝繁拍渐稠”，正是乐曲的高潮。又沈亚之《歌者叶记》载：

> 至唐贞元元年，洛阳金谷里有女子叶，学歌于柳巷之下。……有新声叶者，歌无伦，请延之。莒且酣，为一掷目作乐，乃合韵奏《绿腰》，俱瞩叶曰：“幸终声。”叶起与歌一解，一坐尽眙。②

歌女叶“歌无伦”，座客都希望她来演唱结束部分，可见该曲最引人瞩目的地方正在于此。

除了结尾部分的“急管繁弦”外，《六幺》整体上应该是比较“闲婉”的。北宋蔡启《蔡宽夫诗话》云：

> 近时乐家多为新声，其音谱转移，类以新奇相胜，故古曲多不存。顷见一教坊老工，言惟大曲不敢增损，往往犹是唐本。而弦索家守之尤严。故言《凉州》者谓之濩素，取其音节繁雄，言《六幺》者谓之转关，取其声调闲婉。③

这里“声调闲婉”的《六幺》虽是宋代作品，但显然是沿袭了唐曲风格。

（三）器乐曲《六幺》

除了歌、舞曲之外，中唐时期还有单纯表现为器乐形态的《六幺》。段安节的《乐府杂录》里记载了康昆仑和段善本斗乐演奏《绿腰》的故事，两人所斗即为琵琶曲：

> 贞元中，有康昆仑第一手。始遇长安大旱，诏移南市祈雨，及至天门街，市人广较胜负，斗声乐。即街东，有康昆仑，琵琶最上，必谓街西无以敌也，遂令昆仑登彩楼，弹一曲《新翻羽调绿腰》。其街西亦建一楼，东市大诮之，及昆仑度曲，西市楼上，出一女郎，抱乐

---

① （清）彭定求等编《全唐诗》第27卷，中华书局，1960，第390页。
② 周绍良主编《全唐文新编》第736卷，吉林文史出版社，2000，第8551页。
③ （宋）蔡居厚：《蔡宽夫诗话》，见郭绍虞《宋代诗话辑佚》，中华书局，1980，第382页。

器，先云："我亦弹此曲，兼移在《枫香调》中。"及下拨，声如雷，其妙入神。昆仑即惊骇，乃拜请为师。女郎遂更衣出见，乃僧也。盖西市豪族厚赂庄严寺僧善本姓段，以定东之声。翌日，德宗召入，令陈本艺，异常嘉奖，乃令教授昆仑。段奏曰："且请昆仑弹一调。"及弹，段曰："本领何杂，兼带邪声？"昆仑惊曰："段师神人也。臣小年初学艺时，偶于邻舍女巫，授《一品经调》，后乃易数师。段师精鉴，如此玄妙也。"段奏曰："且遣昆仑不近乐器十年，使忘其本领，然后可教。"诏许之。后果尽段之艺。①

可见《六幺》有专门的器乐曲，主要由琵琶演奏，并且形成了不同的调类。关于唐代器乐曲《六幺》主要由琵琶演奏，还可以从其他诗人的记载中约略得知。王建《宫词》："琵琶先抹《六幺》头，小管丁宁侧调愁。"② 白居易《琵琶行》中写商人妇："轻拢慢捻抹复挑，初为《霓裳》后《六幺》。"③ 元稹在写给段善本的徒弟李管儿的《琵琶歌》中也多处提到了《六幺》曲的弹奏，其中一段云：

管儿还为弹《六幺》，《六幺》依旧声迢迢。猿鸣雪岫来三峡，鹤唳晴空闻九霄。逡巡弹得《六幺》彻，霜刀破竹无残节。幽关鵶轧胡雁悲，断弦砉騞层冰裂。我为含凄叹奇绝，许作长歌始终说。④

李管儿所演奏的《六幺》自是琵琶曲。由此可见唐代琵琶曲《六幺》的流行程度。

（四）软舞曲《六幺》

晚唐时期，还有纯舞蹈形态的《六幺》，属软舞。段安节《乐府杂录·舞工》载："软舞曲有《凉州》、《绿腰》、《苏和香》、《屈柘》、《团圆旋》、《甘州》等。"⑤ 李群玉《长沙九日登东楼观舞》载：

南国有佳人，轻盈绿腰舞。华筵九秋暮，飞袂拂云雨。翩如兰苕

---

① （唐）段安节：《乐府杂录》，"琵琶"，古典文学出版社，1957，第30页。
② （清）彭定求等编《全唐诗》第302卷，中华书局，1960，第3441页。
③ （清）彭定求等编《全唐诗》第435卷，中华书局，1960，第4821页。
④ （清）彭定求等编《全唐诗》第421卷，中华书局，1960，第4629页。
⑤ （唐）段安节：《乐府杂录》，"舞工"，古典文学出版社，1957，第28页。

翠，婉如游龙举。越艳罢前溪，吴姬停白纻。慢态不能穷，繁姿曲向终。低回莲破浪，凌乱雪萦风。坠珥时流盼，修裾欲溯空。唯恐捉不住，飞去逐惊鸿。①

诗歌指出舞者所舞为“轻盈绿腰舞”，并复铺陈其舞蹈姿态之美，未曾提及歌唱，应该是纯粹的软舞。从诗歌描述来看，《六幺》舞以长袖宛转、舞姿变化丰富取胜。

关于软舞曲《六幺》的舞容，除李群玉的记载外，唐沈亚之《卢金兰墓志铭》也有提及：

卢金兰字昭华，本亦良家子。家长安中，无昆弟，有姊四人。其母以昭华父殁而生，私怜之，独得纵所欲。欲学伎，即令从师舍。岁余，为《绿腰》、《玉树》之舞，故衣制大袂长裾，作新眉愁嚬，顶鬓为娥丛小鬟。②

舞者“故衣制大袂长裾”，与李群玉所述较为一致。另外，五代画家顾闳中所作《韩熙载夜宴图》中也有舞伎王屋山舞《绿腰》场景，同样是以长衣舞服为主。南唐乐舞多承唐代，从中可以窥知《绿腰》舞的大致风貌。③

（五）《六幺令》

晚唐时期，还衍生了词调“六幺令”。《全唐诗》中收录了一首吕岩的《六幺令》：

东与西，眼与眉。偃月炉中运坎离，灵砂且上飞。最幽微，是天机，你休痴，你不知。④

吕岩“字洞宾，京兆人，礼部侍郎吕渭之孙也。咸通初中第，两调县令。更值巢贼，浩然发栖隐之志，携家归终南，自放迹江湖”。⑤ 可知《六

① （清）彭定求等编《全唐诗》第568卷，中华书局，1960，第6579页。
② （清）董诰等编《全唐文》第738卷，中华书局，1983，第7620～7621页。
③ 田俐力：《〈韩熙载夜宴图〉中舞者王屋山服式考》，《艺术探索》2009年第5期。
④ （清）彭定求等编《全唐诗》第900卷，中华书局，1960，第10171页。
⑤ 傅璇琮主编《唐才子传校笺》第10卷，中华书局，1987，第392页。

幺令》在晚唐时已经出现。《六幺》的这一乐曲形态在后世还有更多的演变，此处暂且从略。

综上所述，唐代《六幺》有不同的音乐形态，分别是歌、大曲、器乐曲以及软舞曲，晚唐时还出现了词调《六幺令》，风格各异。其中大曲形态可能是《六幺》各种音乐形态的综合体，全面展示了《六幺》的艺术风格。

二　唐《六幺》在宋代的新变

唐代的这些《六幺》大部分在宋代仍然流传。但不同形态的《六幺》到宋代之后的命运各不相同。纯粹的歌曲《六幺》似乎已经不再流行，几乎看不到相关记载。而作为大曲、舞曲、器乐曲的《六幺》以及词调《六幺令》都在原来的基础上有了很大的变化。

（一）大曲《六幺》的新变

唐大曲《六幺》到了宋代仍然在宫廷和民间广泛流传。其最大的变化，是调类的明确和调式的增加。据上文所引段安节《乐府杂录》，唐代器乐曲《六幺》有“新翻羽调绿腰”和“枫香调”的不同。但关于大曲《六幺》的调类和调式则没有明确的记载。然而《宋史·乐志》记述宋代皇帝“每春秋圣节三大宴”的程序，第十七步“奏乐”云：

> 宋初循旧制……教坊部所奏凡十八调、四十大曲……十三曰中吕调，其曲二，曰《绿腰》、《道人欢》；十四曰南吕调，其曲二，曰《绿腰》、《罢金钲》；十五曰仙吕调，其曲二，曰《绿腰》、《彩云归》……乐用琵琶、箜篌、五弦琴、筝、笙、觱篥、方响、羯鼓、杖鼓、拍板。[①]

《六幺》在宋代虽然也为教坊大曲，在宫廷中表演，所用乐器也与唐代大致相当，却有了一个明显的变化，即其三处所用乐曲分属中吕调、南吕调和仙吕调三个调式。又《宋史·乐志》载云韶部所奏大曲：

---

① 《宋史》第142卷，中华书局，1985，第3347～3349页。

> 云韶部者，黄门乐也。开宝中平岭表，择广州内臣之聪警者，得八十人，令于教坊习乐艺，赐名箫韶部。雍熙初，改曰云韶。……奏大曲十三：……十二曰中吕调《绿腰》；十三曰仙吕调《彩云归》……乐用琵琶、筝、笙、觱篥、笛、方响、杖鼓、羯鼓、大鼓、拍板。[①]

同样明确指出《绿腰》属中吕调。王灼《碧鸡漫志》认为《六幺》在宋代有四种调式：

> 今《六幺》行于世者，曰黄钟羽，即俗呼般涉调；曰夹钟羽，即俗呼中吕调；曰林钟羽，即俗呼高平调；曰夷则羽，即俗呼仙吕调。皆羽调也。[②]

这四个调式都属于羽调。蒋捷《贺新郎》中说“羽调《六幺》弹遍了，花底灵犀暗度”[③] 可证。《六幺》的羽调属性可能与其唐代的调类属性有关。从唐代器乐曲的“新翻羽调”来看，唐代大曲《六幺》本身也可能是羽调作品。

宋代大曲《六幺》较之唐代还有一个很大的不同，即它们只是对唐代《六幺》的“摘遍”。唐代大曲多至数十遍，宋代对它们采取按需裁截应用的方式，有时只使用大曲中自“入破”到“杀衮”的一段，称“曲破”。沈括《梦溪笔谈》卷五载：

> 所谓大遍者……裁截用之，则谓之摘遍。今之大曲，皆是裁用，悉非大遍也。[④]

其中对《六幺》的使用即是如此。王灼《碧鸡漫志》卷三载：

> 后世就大曲制词者，类从简省，而管弦家又不肯从首至尾吹弹，甚者学不能尽。又：世所行《伊州》、《胡渭州》、《六幺》皆非大遍全曲。[⑤]

① 《宋史》第142卷，中华书局，1985，第3359~3360页。

② （宋）王灼：《碧鸡漫志》第3卷，中华书局，1991，第26页。

③ 唐圭璋编纂、王仲闻参订、孔凡礼补辑《全宋词》，中华书局，1999，第4013页。

④ （宋）沈括撰、胡道静校正《梦溪笔谈》第5卷，中华书局，1957，第222页。

⑤ （宋）王灼：《碧鸡漫志》第3卷，中华书局，1991，第26页。

近人王国维在《宋元戏曲考》中亦曰："故大曲遍数，往往至于数十，唯宋人多裁截用之。"[①] 可见宋代演奏的《六幺》大曲，只是斟酌截用唐曲的一部分。

综合上述，唐大曲《六幺》到了宋代，一方面调式有所增加，另一方面规模却在缩减，其表演情形已经有了较大变化。

（二）舞曲《六幺》的新变

宋代舞曲《六幺》出现的频率较之唐代更多，许多诗歌中都提到了《六幺》舞的表演或者舞态。从这些诗作的记载来看，宋代《六幺》舞沿袭了唐代《六幺》以舞袖、舞腰为主，舞姿飘逸流畅的特点。如梅尧臣《观王氏书》："先观雍姬舞《六幺》，妍葩发艳春风摇。"[②] 何郯《无题诗》："按彻《梁州》更《六幺》，西台御史惜妖娆。从今改作王宫柳，舞尽春风万千条。"[③] 苏轼《再用前韵赋》："连娟《六幺》趁蹋鞠，杳眇三叠萦阳关。"[④] 以上是北宋的情形，南宋也是如此。苏籀《闻旧曲一首》："《六幺》花下西湖集，三叠云凝玉塞声。"[⑤] 仇远《西江月》："《绿腰》传得旧官腔，自向花前学唱。"[⑥] 陈允平《渔家傲》："秋水盈盈娇欲溜。《六幺》倦舞弓弯袖。偷摘青梅推病酒。"[⑦] 由此可略窥舞曲《六幺》在整个宋代的流行程度与表演情况。

与唐代相比，宋代舞曲《六幺》似乎更重视"催拍"或"衮"的表演。"催"是催促，"催拍"指音乐节奏由舒缓转为急促。"衮"即"滚"，表示节拍急促，位于大曲后部分。欧阳修《浣溪沙 · 堤上游人逐画船》："白发戴花君莫笑，《六幺》摧拍盏频传，人生何处似樽前。"[⑧] 李弥逊《阮郎归 · 硕人生日》："《六幺》催泛玉东西。登高庆诞时。"[⑨] 赵长卿《清平乐》："满酌流霞看舞袖，步步锦裀红皱。《六幺》舞到虚催，几多

---

① 王国维撰、叶长海导读《宋元戏曲考》，上海古籍出版社，1998，第 37 页。

② 朱东润校注《梅尧臣集编年校注》第 26 卷，上海古籍出版社，1980，第 850 页。

③ （宋）周煇撰、刘永翔校注《清波杂志校注》卷八，"邮亭曲"，中华书局，1997，第 254 页。

④ （清）王文诰辑注《苏轼诗集》第 13 卷，中华书局，1982，第 625 页。

⑤ （宋）苏籀撰《双溪集》第 2 卷，商务印书馆，1935，第 24 页。

⑥ 唐圭璋编纂、王仲闻参订、孔凡礼补辑《全宋词》，中华书局，1965，第 3409 页。

⑦ 金千秋：《全宋词中的乐舞资料》，人民音乐出版社，1990，第 8 页。

⑧ 唐圭璋编纂、王仲闻参订、孔凡礼补辑《全宋词》，中华书局，1999，第 182 页。

⑨ 金千秋：《全宋词中的乐舞资料》，人民音乐出版社，1990，第 7 页。

深意徘徊。”[①] 黄时龙《虞美人》：“羯鼓初催按《六幺》，无限春娇都上，舞裙腰。”[②] 以上都是强调了《六幺》的“催”。还有的则看重其“衮”。如朱继芳《用前韵谢野水郎君招饮》：“清漪浴日开金面，晴哢调风衮《绿腰》。”[③] 范成大《真定舞》：“紫袖当棚雪鬓凋，曾随广乐奏《云韶》。老来未忍耆婆舞，犹倚黄钟衮《六幺》。”[④] 这显示出宋人更欣赏舞曲《六幺》对急促、快速舞蹈环节的发挥。这与唐代的器乐曲《六幺》非常相似。

（三）器乐曲《六幺》的新变

器乐曲《六幺》在宋代仍有流传。与唐代不同的是，其主奏乐曲由琵琶换成了鼓和笛。特别是鼓曲《六幺》，很多诗作中都提到了它。梅尧臣《莫登楼》诗：

> 莫登楼，脚力虽健劳双眸，下见纷纷马与牛。马矜鞍辔牛服辀，露台歌吹声不休。腰鼓百面红臂韝，先打《六幺》后《梁州》。棚帘夹道多夭柔，鲜衣壮仆狞髭虬。宝挝呵叱倚王侯，夸妍斗艳目已偷。天寒酒醺谁尔俦，倚楹心往形独留，有此光景无能游。粉署深沉空翠帱，青绫被冷风飕飕。怀抱既如此，何须望楼头。[⑤]

这里的《六幺》是以腰鼓作为主奏乐器。南宋黄时龙《虞美人》词中云：“羯鼓初催按《六幺》。无限春娇都上、舞裙腰。”[⑥] 则是提到用羯鼓演奏《六幺》。用鼓曲演奏《六幺》是宋代新出的形态，唐代似未有之。除了以鼓演奏外，宋代还用笛演奏《六幺》。梅尧臣《依韵和春日见示》云：“白玉笛声亲府席，《六幺》花拍动衣香。”[⑦] 这里的《六幺》是笛声演奏。但宋代的相关记载也不多见。

总体来说，唐代以琵琶演奏《六幺》的现象到宋代不再流行，几乎不

---

① 唐圭璋编纂、王仲闻参订、孔凡礼补辑《全宋词》，中华书局，1999，第2314页。
② 金千秋：《全宋词中的乐舞资料》，人民音乐出版社，1990，第7页。
③ （清）厉鹗辑撰《宋诗纪事》第64卷，上海古籍出版社，1983，第1613页。
④ （宋）范成大：《范石湖集》第12卷，上海古籍出版社，1981，第154页。
⑤ 朱东润校注《梅尧臣集编年校注》第27卷，上海古籍出版社，1980，第924页。
⑥ 唐圭璋编纂、王仲闻参订、孔凡礼补辑《全宋词》，中华书局，1999，第3074页。
⑦ 朱东润校注《梅尧臣集编年校注》第26卷，上海古籍出版社，1980，第843页。

再被人提起。但出现了以腰鼓、羯鼓以及笛演奏的情况。

（四）《六幺令》的流传与新变

晚唐时期产生的词调《六幺令》的形态到宋代已经成熟。《全宋词》共收录蔡伸、晏几道、周邦彦、辛弃疾等人《六幺令》18首。据清代陈廷敬、王亦清等编的《钦定词谱》，大致形成了三种格式。第一种格式是：双调，九十四字。上片四十六字，下片四十八字，前后段各九句，五仄韵。一般认为此调以此词为正体。第二种格式是：双调，九十四字。前段九句，六仄韵；后段九句，七仄韵。第三种格式是：双调，九十四字，前后段各九句，五仄韵。[①] 这些不同格式的出现，说明《六幺令》到宋代已经有了更为广泛的流传，并且形成了更加成熟的乐曲形态。

另外值得注意的是，《六幺令》在南戏中也有流传。据王国维《宋元戏曲史》记载，南戏音乐曲调出于歌舞大曲者为如下二十四首：

> 《剑器令》（仙吕引子）；《八声甘州》（仙吕慢词）；《梁州令》、《齐天乐》（以上正宫引子）；《普天乐》（正宫过曲）；《催拍》、《长寿仙》（以上大石调过曲）；《大胜乐》（疑即《大圣乐》）、《薄媚》（以上南吕引子）；《梁州序》、《大胜乐》、《薄媚衮》（以上南吕过曲）；《降黄龙》（黄钟过曲）；《入破》、《出破》（以上越调近词）；《新水令》（双调引子）；《六幺令》（双调过曲）；《薄媚曲破》（附录过曲）；《入破第一》、《破第二》、《衮第三》、《歇拍》、《中衮第五》、《煞尾》、《出破》（以上黄钟过曲，见《琵琶记》）（七曲相连，实大曲之七遍，而亡其调名者也）。[②]

从中可以看出，南戏中形成了双调过曲的《六幺令》，足见《六幺令》的流传程度。

综上所述，无论是大曲、舞曲以及器乐曲《六幺》，当它们从唐流传到宋时，一方面继承了以往的音乐形态；另一方面也发生了很大变化。《六幺令》在不断成熟的过程中，甚至有了南戏的形态。这说明《六幺》乐曲从唐代流传到宋代，不断顺应时代的审美潮流而变化形态，展现出旺

---

① （清）陈廷敬、王奕清等编《钦定词谱》第23卷，中国书店，1983，第1561～1565页。

② 王国维撰、叶长海导读《宋元戏曲史》，上海古籍出版社，1998，第110页。

盛的艺术生命力。

三 宋代的新《六幺》

宋代《六幺》除了继承唐代《六幺》的艺术形态之外，还出现了新的变化。其中最值得注意的是出现了杂剧《六幺》以及各种形态的《六幺花十八》。

关于宋代杂剧的历史材料并不多，北宋周密《武林旧事》记载的官本杂剧段数有二百八十本，其中有一百〇六本杂剧段数使用了唐宋歌舞大曲的二十九个曲调。[①] 所记与《六幺》有关的杂剧段数有20本：

> 《争曲六幺》、《扯拦六幺》、《教鳌六幺》、《鞭帽六幺》、《衣笼六幺》、《厨子六幺》、《孤夺旦六幺》、《王子高六幺》、《崔护六幺》、《骰子六幺》、《照道六幺》、《莺莺六幺》、《大宴六幺》、《驴精六幺》、《女生外向六幺》、《慕道六幺》、《三偌慕道六幺》、《双拦孝六幺》、《赶厥夹六幺》、《羹汤六幺》。[②]

《六幺》在这些杂剧里应用的广泛程度令人瞩目。可惜的是，除了名目外，今天已经无从细考其乐曲形态。

至于《六幺花十八》，可能是在唐代各种《六幺》的基础上发展而来的。花，又称花拍，是乐曲正拍外的附加节拍。王灼《碧鸡漫志》卷三云：

> 欧阳永叔："贪看六幺花十八。"此曲内一叠，名花十八，前后十八拍，又四花拍，共二十二拍。乐家者流所谓花拍，盖非其正也。曲节抑扬可喜，舞亦随之，而舞《筑毬六幺》至花十八益奇。[③]

由王灼《碧鸡漫志》所记推断，"花十八"主要是就"拍"的变换丰富而言。这个"拍"，既可以是"曲节"，也可以是"舞"。换言之，《六幺花十八》的特点，可能主要表现为其乐曲或舞蹈在节奏上的变化繁复与

---

① 郑振铎：《中国俗文学史》，商务印书馆，2005，第245页。

② （宋）周密撰，李小龙、赵锐评注《武林旧事》第10卷，中华书局，2009，第245页。

③ （宋）王灼：《碧鸡漫志》第3卷，中华书局，1991，第29页。

奇巧。

宋代《六幺花十八》的形态很多，有舞曲形态。如赵鼎臣《竹隐畸士集》卷七《歌》："最爱六幺花十八，索人起舞眼频招。"[①] 这里的《六幺花十八》即伴随舞蹈表演。又欧阳修《玉楼春》：

> 西湖南北烟波阔，风里丝簧声韵咽。舞余裙带绿双垂，酒入香腮红一抹。
>
> 杯深不觉琉璃滑，贪看《六幺》花十八。明朝车马各东西，惆怅画桥风与月。[②]

这里的《六幺花十八》也是以舞蹈为主。此外有以琵琶、琴演奏的《六幺花十八》，则是以器乐审美为主。如惠洪《临川康乐亭碾茶观女优拨琵琶坐客索诗》：

> 小槽横捧梳妆薄，绿罗绾带仍斜搭。十指纤纤葱乍剥，紫燕飞翻初弄拨。梨园曲调皆品匝，敛容却复停时霎。日烘花底光似泼，娇莺得暖歌唇滑，圆吭相应啼恰恰。须臾急变花十八，玉盘簌簌珠玑撒。坐客渐欲身离榻，一声裂帛催合杀。玉容娇困拨仍插，雪梅一枝初破蜡。[③]

这是琵琶演奏的"花十八"，"急变"是其节奏特点。又张枢《宫词十首》其一：

> 银簧乍艳参差竹，玉轴新调尺合弦。奏罢六幺花十八，水晶帘底赐金钱。[④]

这是琴曲《六幺花十八》在宫内的表演，还有以歌唱为主的《六幺花十八》。胡铨《玉楼春》（赠李都监侍儿，是夕歌六幺）：

> 十年目断鲸波阔，万里相逢歌怨咽。髻鬟春雾翠微重，眉黛秋山

① （宋）赵鼎臣：《竹隐畸士集》第4册，商务印书馆，1983，第10页。

② （明）毛晋辑《宋六十名家词》第1集，"六一词"，上海古籍出版社，1989，第15页。

③ 黄瑞云选注《诗苑英华》，宋金诗卷，湖北教育出版社，2002，第239页。

④ 吴文治主编《宋诗话全编》，江苏古籍出版社，1998，第10014页。

烟雨抹。

小槽旋滴真珠滑。断送一生花十八。醉中扶上木肠儿，酒醒梦回空对月。[1]

这里未提及舞蹈，而以歌唱为主，可见还有歌曲《六幺花十八》。

《六幺花十八》还可能形成了一个词调，又名《梦行云》。吴文英的一首《梦行云》：

簟波皱纤縠。朝炊熟，眠未足。青奴细腻，未拌真珠斛。素莲幽怨风前影，搔头斜坠玉。

画阑枕水，垂杨梳雨，青丝乱、如乍沐。娇笙微韵，晚蝉理秋曲。翠阴明月胜花夜，那愁春去速。

吴文英原注："即《六幺花十八》，和赵修全韵。"[2] 但这一词调的格式较少见到。清王奕清等编《钦定词谱》云：

《梦行云》双调六十七字，前段七句五仄韵，后段八句三仄韵。……此调仅见此词，无别首可校。[3]

这或者是吴文英等人对原有《六幺花十八》曲调有所改变，但流传并不广泛。

除了这些之外，还有《筑球六幺花十八》。上文所引王灼《碧鸡漫志》提到了《筑球六幺》。这可能是一个新生乐曲，它的"花十八"部分更加精彩，也有以歌曲、器乐演奏和舞蹈为主的不同形态，宋人多有提及。苏轼《南乡子》(用前韵赠田叔通家舞鬟) 云：

绣鞅玉钚游。灯晃帘疏笑却收。久立香车催欲上，还留。更且檀唇点杏油。

花遍六幺球。面旋回风带雪流。春入腰肢金缕细，轻柔。种柳应须柳柳州。[4]

---

① 唐圭璋编纂、王仲闻参订、孔凡礼补辑《全宋词》，中华书局，1999，第 1613 页。

② （宋）吴文英撰、陈邦炎校点《梦窗词》（下编），上海古籍出版社，1989，第 189 ~ 190 页。

③ （清）陈廷敬、王奕清等编《钦定词谱》第 15 卷，中国书店，1983，第 1015 ~ 1016 页。

④ 唐圭璋编纂、王仲闻参订、孔凡礼补辑《全宋词》，中华书局，1999，第 413 页。

文中的“花遍六幺球”当是指表演《筑球六幺》中的“花十八”，是歌唱的形式。又范成大《酒边二绝》其二：

日长绣倦酒红潮，闲束罗巾理《六幺》。新样筑球花十八，丁宁小玉慢吹箫。①

这里的“新样筑球花十八”“闲束罗巾理”，应该是器乐演奏，有吹箫配合。又贺铸《玉楼春》中载：“银黄雁柱香檀拨，镂板三声催细抹。舞腰轻怯绛裙长，羞按筑球花十八。”② 这是描写舞女在古筝的伴奏下表演《筑球花十八》舞蹈，当即《筑球六幺》。

综合上述，宋代《六幺》相对于唐代来说多有新变。杂剧《六幺》以及《六幺花十八》的出现，意味着《六幺》有了新的音乐形态。这既是《六幺》艺术生命力随世新变的结果，也是其艺术魅力得到普遍认可的证明。

四　结语

作为初唐时期自西域传入中国的胡乐之一，《六幺》在唐代逐渐形成了歌曲、大曲、器乐、舞曲等不同形态，并衍生了新的词调《六幺令》。《六幺》的这些形态大多数从唐代流传到了宋代，并产生了诸种新变：大曲《六幺》被摘遍欣赏，器乐曲《六幺》由以琵琶演奏为主转而为以鼓和笛演奏为主，《六幺令》形成了成熟的词调格式，并延伸到南戏领域；产生杂剧《六幺》及形态多样、艺术精妙的《六幺花十八》等等。《六幺》形态的这些变化显示，作为一种活生生的音乐、歌舞艺术，它一直在根据时代的变化而调整自身的形态。从唐代的大曲、琵琶曲到宋代的词调、南戏、杂剧，它一直跻身于时代潮流的前端，呈现出极其引人注目的艺术生命力和适应能力。这是中国音乐史上曲调发展中值得特别注意的现象。

与之相应的是，《六幺》在不同时代也受到了文人墨客的广泛关注。无论唐宋，无论诗歌、词调、南戏、杂剧，无论是抒发个体情感还是表现外部世界，《六幺》都有突出的表现。这充分说明了它对于中国古典文学的深刻影响。

---

① （宋）范成大撰《范石湖集》第14卷，上海古籍出版社，1981，第181页。

② （宋）贺铸撰、钟振振校点《东山词》第4卷，上海古籍出版社，1989，第118～119页。

文学研究

民俗文化与乐府诗主旨的形成和变异

刘　航（北京，首都师范大学文学院，100089）

提　要：乐府诗的主旨并非如古人所言，仅仅取决于本事或古辞，民俗文化对乐府诗主旨的形成、传承、变异也有举足轻重的影响。本事非止一端且存在矛盾时，主人公的身份、故事情节等方面与民俗文化契合度高的本事，往往成为大多数诗人创作之依据。既无本事亦无古辞的乐府诗，主旨也可能相当集中，在其中起凝聚作用的，往往是与乐曲来历有关的民俗文化。因题命辞的创作方式，使得诗人常常会从曲名所蕴涵的或能够涉及的民俗内涵里衍生出新的主旨。与乐府诗演唱关系密切的民俗活动也有可能导致乐府诗主旨的变异。

关键词：乐府诗　主旨　民俗

作者简介：刘航，女，1970 年 9 月生，江苏武进人。现为首都师范大学文学院教授，专业方向为魏晋唐宋文学。专著有《中唐诗歌嬗变的民俗观照》《汉唐乐府中的民俗因素解析》。

对乐府诗而言，主旨具有特殊的意义。众所周知，乐府诗的主旨具有一定的传承性。当乐府诗尚未脱离音乐、舞蹈等艺术样式时，这种传承性主要是出于表演的需要；在失去音乐等的依藉和旧的体裁形式之后，沿袭主旨是维系乐府诗独立性的重要手段。关于乐府诗创作，古人也有明确的理念，即：乐府诗的主旨取决于本事，如果本事亡佚，可根据古辞或后人拟述古辞之作来推测本事。[①] 然而，实际情形并没有这么简单。乐府诗的本事有时不止一种，甚

---

① 从《乐府诗集·杂曲歌辞》题解中可见一斑："干戈之后，丧乱之余，亡失既多，声辞不具，故有名存义亡，不见所起，而有古辞可考者，则若《伤歌行》、《生别离》、《长相思》、《枣下何纂纂》之类是也。复有不见古辞，而后人继有拟述，可以概见其义者，则若《出自蓟北门》、《结客少年场》、《秦王卷衣》、《半渡溪》、《空城雀》、《齐讴》、《吴趋》、《会吟》、《悲哉》之类是也。"本文所引乐府诗及（宋）郭茂倩《乐府诗集》题解，均据中华书局 1979 年版，不再出注。

至可能有牴牾之处，诗人在这种情况下当何去何从？有些乐府诗既无本事亦无古辞，主旨却也相当集中，这又是什么缘故？此外，乐府诗主旨变异的现象时有发生，诗人为什么屡屡与占据主流地位的创作理念背道而驰？有些变异的主旨为什么会被接纳并继而被传承？这些问题都值得深思。原因或许是多方面的，但民俗文化的影响显然是一个不容忽视的因素。

当乐府诗的本事非止一端且存在矛盾时，主人公的身份、故事情节等方面与民俗文化契合度较高的本事，往往会成为大多数诗人创作的依据。《雉朝飞操》就是一个显例。《雉朝飞操》，又名《雉朝雊操》，其本事有二，一见于《古今注·音乐》：

> 《雉朝飞》者，牧犊子所作也。齐处士，泯宣时人，年五十无妻，出薪于野，见雉雄雌相随而飞，意动心悲，乃作《雉朝飞》之操，将以自伤焉。①

一见于《乐府诗集·雉朝飞操》题解引扬雄《琴清英》：

> 《雉朝飞操》，卫女傅母之所作也。卫侯女嫁于齐太子，中道闻太子死，问傅母曰："何如？"傅母曰："且往当丧。"丧毕不肯归，终之以死。傅母悔之，取女所自操琴，于冢上鼓之。忽二雉俱出墓中，傅母抚雉曰："女果为雉耶？"言未毕，俱飞而起，忽然不见。傅母悲痛，援琴作操，故曰《雉朝飞》。②

这两则本事均借雉抒发失偶之悲，只不过前者为男子无偶之哀，后者为女子丧偶之痛（由卫女傅母代言）。然而，"男子无偶之哀"成为《雉朝飞操》最常见的主旨，如：

> 麦陇青青三月时，白雉朝飞挟两雌。锦衣绮翼何离褷，犊沐采薪感之悲。春天和，白日暖，啄食饮泉勇气满。争雄斗死绣颈断。雉子斑奏急管弦，心倾美酒尽玉碗。枯杨枯杨尔生荑，我独七十而孤栖。弹弦写恨意不尽，瞑目归黄泥。③（李白《雉朝飞操》）

---

① （晋）崔豹：《古今注》卷中，《汉魏六朝笔记小说大观》，上海古籍出版社，1999，第237页。

② 《乐府诗集》第57卷，第835页。

③ 《乐府诗集》第57卷，第836页。

> 雉之飞，于朝日。群雌孤雄，意气横出。当东而西，当啄而飞。随飞随啄，群雌粥粥。嗟我虽人，曾不如彼雉鸡。生身七十年，无一妾与妃。[①]（韩愈《雉朝飞操》）
>
> 朝阳陇东泛暖景，双啄双飞双顾影。朱冠锦襦聊日整，漠漠雾中如衣褧。伤心卢女弦，七十老翁长独眠。雄飞在草雌在田，衷肠结愤气呵天。圣人在上心不偏，翁得女妻甚可怜。[②]（张祜《雉朝飞操》）

"女子丧偶之痛"却少有问津者。

不唯如此，在其他诗歌中，除了《诗经·邶风·匏有苦叶》有"雉鸣求其牡"之句，汉乐府《有所思》的女主人公得知恋人变心后，悲愤地说"秋风肃肃晨风飔，东方须臾高知之"等极少数例子之外，"雉飞""雉鸣"等也很少与女性求偶或失偶产生瓜葛。在绝大多数情况下，"雉鸣"与男性求偶有着不解之缘，如《诗经·小雅·小弁》："雉之朝雊，尚求其雌。""雉飞"亦多指雄雉，且蕴含求偶之意，如《诗经·邶风·雄雉》以"雄雉于飞，泄泄其羽""雄雉于飞，上下其音"起兴，在女主人公眼中，上下飞鸣求偶的雄雉俨然便是意中人的化身。

牧犊子之事成为《雉朝飞操》影响最大的本事以及诗歌中常以"雉飞""雉鸣"喻指男子求偶，都是由与雉有关的民俗文化决定的。早在先秦，就产生了模仿"雄雉求其雌"来表达男性求偶之意的万舞。在《诗经·邶风·简兮》所描绘的祭祀活动中，有"左手执龠，右手秉翟"的舞蹈场面，这种舞蹈即是万舞。闻一多说："万舞，似是两种不同性质的模拟舞之总称，两种，（一）曰武舞，用干（盾牌）戚（板斧），是模拟战术的，（二）曰文舞，用羽（雉羽）龠（一种小笙），是模拟翟雉（一种与神话有关的长尾野鸡）的春情的。……《左传》载楚令尹子元曾想用万舞来蛊惑新寡的夫人（《庄二十八年》），足见这种舞对于女性们可能发生的力量。"[③] 子元之事见《左传·庄公二十八年》：

> 楚令尹子元欲蛊文夫人，为馆于其宫侧，而振《万》焉。夫人闻之，泣曰："先君以是舞也，习戎备也。今令尹不寻诸仇雠，而于未

---

① 《乐府诗集》第57卷，第837页。

② 《乐府诗集》第57卷，第837页。

③ 闻一多：《闻一多全集》第4册，三联书店，1982，第19~20页。

亡人之侧，不亦异乎?”①

《万》，即《万舞》。闻先生之论尚有可商榷之处，事实上，万舞所表现的两大主题——争斗和求偶是密不可分的。因为在雉的繁殖季节，总是以一只雄雉鸡为核心，与数只雌雉组成一个相对稳定的繁殖群，独处一地活动。此时若有其他雄雉侵入，就会展开激烈的争斗，直至分出胜负，胜利者方可与雌雉们交配。李善注潘安仁《射雉赋》曰：“雉一界之内，要以一雄为主，余者虽众，莫敢鸣鸲也”②，说的就是雉的这种习性。《万舞》模仿的既是雉春情萌动时的情态，那么主角应当是雄雉，争斗和求偶均为题中应有之意。至于表演这个舞蹈是为了“习戎备”还是为了挑动女子的春心，则要由演出目的而定——令尹子元命人在文夫人住处旁表演《万舞》，显然不是为了“习戎备”。

有些乐府诗既无本事亦无古辞，主旨却相当集中，其间起凝聚作用的往往是与曲子来历有涉的民俗文化。例如《乐府诗集·近代曲辞》中的《山鹧鸪》《鹧鸪词》，既无本事亦无古辞，是模仿鹧鸪的叫声而制的曲子。③《韵语阳秋》曰：“许浑《韶州夜燕诗》云：‘鸜鹆未知狂客醉，鹧鸪先听美人歌。’《听歌鹧鸪词》云：‘南国多情多艳词，鹧鸪清怨绕梁飞。’又有《听吹鹧鸪》一绝，知其为当时新声，而未知其所以。及观李白诗云：‘客有桂阳至，能吟山鹧鸪。清风动窗竹，越鸟起相呼。’郑谷亦有‘佳人才唱翠眉低’之句，而继之以‘相呼相应湘江阔’，则知《鹧鸪曲》效鹧鸪之声，故能使鸟相呼矣。”④ 但《山鹧鸪》《鹧鸪词》却有一个突出的主题，即空闺离愁，试举数例：

玉关征戍久，空闺人独愁。寒露湿青苔，别来蓬鬓秋。（无名氏《山鹧鸪二首》其一）⑤

人坐青楼晚，莺语百花时。愁多人自老，肠断君不知。（无名氏

---

① （晋）杜预注、（唐）孔颖达等正义、黄侃经文句读《春秋左传正义》，上海古籍出版社，第178页。

② （梁）萧统：《文选》第9卷，第1册，上海古籍出版社，1986，第416页。

③ 仿鸟啼声制曲之事并不鲜见，如《教坊记》载：“《春莺啭》：高宗晓声律……尝晨坐，闻莺声，命歌工白明达写之为《春莺啭》。”

④ （宋）葛立方：《韵语阳秋》第15卷，（清）何文焕：《历代诗话》下册，中华书局，1981，第603～604页。

⑤ 《乐府诗集》第80卷，第1131页。

《山鹧鸪二首》其二)[①]

湘江斑竹枝，锦翼鹧鸪飞。处处湘阴合，郎从何处归。[(唐)李益《鹧鸪词》][②]

劝郎莫过洞庭湖，湘妃庙前啼鹧鸪。可恨九嶷山隔断，翠华无处问苍梧。[③] [(明)胡奎《山鹧鸪词》其一]

王建《宫中调笑四首》其四，也用“鹧鸪夜飞失伴”来烘托商人少妇的离愁。

早在晋代，鹧鸪的叫声就被认为是“行不得也哥哥”，如张华注《禽经》曰：“(鹧鸪)自鸣钩辀格磔、行不得也哥哥。”[④] 由此可见，很可能此时已产生了女子因情郎远行，悲伤不已，最后化为鹧鸪，哀呼“行不得也哥哥”的传说。到唐代，此类传说变得更具体，如徐凝《山鹧鸪词》：

南越岭头山鹧鸪，传是当时守贞女。化为飞鸟怨何人，犹有啼声带蛮语。[⑤]

从诗中看，守贞女化为鹧鸪，很可能是一个类似望夫石的故事。大约是说南越的一位痴情女子，丈夫或情郎因故远行，一去不复返，她却年复一年地盼望着心爱的人归来，死后化为鹧鸪，依然在岭上等候。那一声声“行不得也哥哥”的哀鸣，道出了当初无计相留的悔恨和一生无望守候的哀恸。诗人多用《山鹧鸪》《鹧鸪词》抒发幽闺离恨，与这则感人至深的民间传说有很大关系。

与上述两种情形相较，乐府诗本事或古辞明确，主旨却发生变异的现象更为多见，其中有相当一部分主旨变异与民俗文化有关。造成这种状况的原因虽然比较复杂，但其中有两个因素很值得关注：一是当乐府诗失去音乐的依藉后，“因题命辞”“断题取义”的创作方式大行其道，从曲名所蕴涵或能够涉及的民俗内涵中衍生出新的主旨成为一种较常见的创作思路。二是与乐府诗演唱关系密切的民俗活动对乐府诗主旨的影响。

---

① 《乐府诗集》第 80 卷，第 1131 页。

② 《乐府诗集》第 80 卷，第 1132 页。

③ (明)胡奎著《胡奎诗集》第 2 卷，徐永明点校，浙江古籍出版社，2012，第 74 页。

④ (明)方以智《通雅》卷四五：“张华注《禽经》曰：臆多白点，飞必南翥。晋安曰怀南，江左曰逐影。自鸣钩辀格磔、行不得也哥哥。”

⑤ 《全唐诗》第 474 卷，中华书局，1979，第 5381 页。

有些乐府诗人“或不睹于本章，便断题取义。赠夫利涉，则述《公无度河》；庆彼载诞，乃引《乌生八九子》；赋雉斑者，但美绣锦臆；歌天马者，唯叙骄驰乱蹋。类皆若兹，不可胜载”。[1] 唐代吴兢对此种现象极为不满；郭茂倩在《乐府诗集·蔡氏五弄》题解中，对“近世作者多因题命辞，无复本意”的做法也颇有微词。然而，这种创作方式虽然屡遭诟病，但在乐府诗中却并不鲜见。因题命辞时，如果曲名具有一定的民俗意义或者含有富于民俗内涵的词语，诗人们往往会借此大做文章。例如《汉鼓吹铙歌十八曲》其七《巫山高》，古词“大略言江淮水深，无梁可度，临水远望，思归而已。若齐王融‘想像巫山高’、梁范云‘巫山高不极’，杂以阳台神女之事，无复远望思归之意也。”[2] 范云《巫山高》曰：

> 巫山高不极，白日隐光晖。霭霭朝云去，溟溟暮雨归。岩悬兽无迹，林暗鸟疑飞。枕席竟谁荐，相望空依依。[3]

王融之作与此相类。其实，绝大多数诗人都用此题咏巫山神女（即阳台神女）之事。这种现象不足为奇，因为巫山神女的故事影响极大，以至但凡提到“巫山”二字，人们总会条件反射般地联想到神女。又如《乐府诗集·枣下何纂纂》题解曰：“《古咄唶歌》曰：‘枣下何攒攒，荣华各有时。枣欲初赤时，人从四边来。枣适今日赐，谁当仰视之。’潘安仁《笙赋》曰：‘咏园桃之夭夭，歌枣下之纂纂。歌曰：枣下纂纂，朱实离离。宛其死矣，化为枯枝。’纂纂，枣花也。枣之纂纂盛貌，实之离离将衰，言荣谢之各有时也。”[4] 梁简文帝却用此题写游仙：

> 垂花临碧涧，结翠依丹巘。非直入游宫，兼期植灵苑。落日芳春暮，游人歌吹晚。弱刺引罗衣，朱实凌还幰。且欢洛浦词，无羡安期远。[5]

枣与仙人很早就有了密切的关系，汉武帝时，方士李少君就曾编造“臣尝

---

① （唐）吴兢：《乐府古题要解·序》，（近代）丁福保著《历代诗话续编》上册，中华书局，1983，第24页。

② （唐）吴兢：《乐府古题要解》卷上，（近代）丁福保著《历代诗话续编》上册，中华书局，1983，第37页。

③ 《乐府诗集》第17卷，第239页。

④ 《乐府诗集》第74卷，第1045页。

⑤ 《乐府诗集》第74卷，第1045页。

游海上，见安期生，食臣枣，大如瓜”的谎言，武帝因此“遣方士入海求蓬莱安期生之属”[1]，这就难怪梁简文帝会将《枣下何纂纂》改为游仙之曲了。

需要指出的是，“因题命辞”“断题取义”之“题”，也包括因为曲名的谐音之误而产生的所谓“新题”。由于乐工常以音声相传，致使乐府诗里存在着不少谐音误，曲名也不例外，这是造成同曲异名的主要原因之一。如果“新题”具有一定的民俗意义或者含有富于民俗内涵的词语，往往会衍生出新的主旨。如《乐府诗集·董逃行》题解曰：“崔豹《古今注》曰：‘《董逃歌》，后汉游童所作也。终有董卓作乱，卒以逃亡。后人习之为歌章，乐府奏之以为儆诫焉。’《后汉书·五行志》曰：‘灵帝中平中，京都歌曰：“承乐世，董逃，游四郭，董逃。蒙天恩，董逃，带金紫，董逃。行谢恩，董逃，整车骑，董逃。垂欲发，董逃，与中辞，董逃。出西门，董逃，瞻宫殿，董逃。望京城，董逃，日夜绝，董逃，心摧伤，董逃。”’案‘董’谓董卓也。言欲跋扈，纵有残暴，终归逃窜，至于灭族也。《风俗通》曰：‘卓以《董逃》之歌，主为己发，太禁绝之。’杨阜《董卓传》曰：‘卓改《董逃》为“董安”。’”[2] 可见《董逃行》原本是汉灵帝中平年间的京都歌谣，后来董卓当权，认为此谣于己不利，便加以禁绝，虽然为此杀了上千人，仍未能逃脱败亡的下场。因此，这首歌谣就被当作董卓将败之谶采入乐府，演奏以为儆戒。这一主旨的影响虽然最为深远，但《董逃行》的另一主旨“游仙”也有相当大的影响，古辞便是如此[3]：

> 吾欲上谒从高山，山头危险大难。遥望五岳端，黄金为阙，班璘。但见芝草，叶落纷纷。百鸟集，来如烟。山兽纷纶，麟、辟邪；其端鹍鸡声鸣。但见山兽援戏相拘攀。小复前行玉堂，未心怀流还。传教出门来：“门外人何求？”所言：“欲从圣道求一得命延。”教敕凡吏受言，采取神药若木端。白兔长跪捣药虾蟆丸。奉上陛下一玉柈，服此药可得神仙。服尔神药，莫不欢喜。陛下长生老寿，四面肃肃稽首，天神拥护左右，陛下长与天相保守。[4]

---

① （汉）司马迁：《史记》第12卷，第2册，中华书局，1959，第455页。

② 《乐府诗集》第34卷，第505页。

③ 从上述材料中可以看出，这古辞并非最早的歌词。

④ 《乐府诗集》第34卷，第505页。

明代的李攀龙、清代的朱彝尊等人均沿袭了这一主旨：

> 吾欲上谒从蓬莱，遨游三山戏九垓。阊阖訞荡开，斑璘宫阙楼台，流光倒景徘徊。但见织女，弄杼往来。白榆累累，支机十二枚。河流逶迤，但见丈夫牵牛饮其隈。问尔凡吏所为，客谢主人乐哉。教敕酌彼金罍，织女长跪进酒，牵牛陪。桂树一何摧颓，嫦娥端坐颔其颐，白兔抱杵，戛树虾蟆栽。采取甘露一玉杯，服此露，寿以崔嵬。服此甘露，颜色自好。陛下长生不老，坐享万年有道。君臣欢如鱼藻，陛下长与天相保。[1]［（明）李攀龙《董逃行》］
>
> 我欲上登崆峒，谒见仙人韩终。两骖白鹿云中，轻车超忽西东。驾者何人木公，旁有千载玉童，耳长覆发丰茸。天门阍者苏林，复开阊阖招寻。青蓝紫桂成阴，清风细雨吹襟。提壶设席盍簪，苍龙白虎交临。投壶六博无方，中筵促坐芝房。有美一人清扬，轻躯畅舞洋洋。宛若龙游鹄翔。清歌妙曲难忘，四坐欢乐未央，曈曈日出榑桑。（朱彝尊《董逃行》）

《董逃行》，《宋书·乐志》《玉台新咏》均作《董桃行》。桃很早就与求仙有密切的关系，西王母以仙桃饷汉武帝的故事尤为著名，西王母"命侍女索桃，须臾，以盘盛桃七枚，大如鸭子，形圆，色青，以呈王母。母以四枚与帝，自食三桃。桃之甘美，口有余味。帝食辄录核。母曰：'何谓？'帝曰：'欲种之耳。'母曰：'此桃三千岁一生实耳，中夏地薄，种之不生如何！'帝乃止。"[2] 求仙祈长生之意当是由《董桃行》里的"桃"字生发出来的，阮阅便认为"作者取诸此"。[3]

有些曲名虽然本身无甚民俗意义，也不含富于民俗内涵的词语，但若因题命辞，仍有可能与民俗产生某些瓜葛。《陇头》《吴楚歌》《荆州乐》《江南》《江南三台》等乐府诗虽然以地域名称为标题，原先却非歌咏土风之作，但后来的一些诗人却用这些乐府诗写相关的地域风俗就是很典型的例子。如《吴楚歌》又名《燕美人歌》，现存最早的是晋傅玄之辞，表现的是对美女的思恋，与相传司马相如为卓文君所作的《琴歌二首》之一

---

① （明）李攀龙著、包敬第标校《沧溟先生集》第1卷，上海古籍出版社，1992，第16页。
② 佚名《汉武帝内传》，《汉魏六朝笔记小说大观》，上海古籍出版社，1999，第142页。
③ （宋）阮阅：《诗话总龟》前集卷七，人民文学出版社，1987，第80页。

“有艳淑女在闺房，室迩人遐毒我肠”极为相似：

> 燕人美兮赵女佳，其室则迩兮限曾崖。云为车兮风为马，玉在山兮兰在野。云无期兮风有止，思心多端谁能理。[1]

张籍《吴楚歌》却由题面生发，描写了吴楚女子社日停针线的习俗：

> 庭前春鸟啄林声，红夹罗繻缝未成。今朝社日停针线，起向朱樱树下行。[2]

又如《乐府诗集·江南》题解云：“《乐府解题》曰：‘江南古辞，盖美芳晨丽景，嬉游得时。若梁简文“桂楫晚应旋”，唯歌游戏也。’”[3] 张籍却用此题来吟咏江南风土：

> 江南人家多橘树，吴姬舟上织白纻。土地卑湿饶虫蛇，连木为牌入江住。江村亥日长为市，落帆渡桥来浦里。青莎覆城竹为屋，无井家家饮潮水。长干午日沽春酒，高高酒旗悬江口。倡楼两岸悬水栅，夜唱竹枝留北客。江南风土欢乐多，悠悠处处尽经过。[4]

类似的例子还有王建《江南三台》四首、张籍《陇头》、刘禹锡《荆州乐》二首等等。

就乐府诗题所能涉及的民俗事象做文章的创作思路，到中唐盛极一时。[5] 如果说此前的乐府诗多是民俗文化的折光，那么中唐的不少乐府诗便是民俗文化的写照。例如被《乐府诗集》列入“新乐府辞”的《北邙行》，“言人死葬北邙，与《梁甫吟》、《泰山吟》、《蒿里行》同意。”[6] 但如果将与王建、张籍的《北邙行》立意相同的《蒿里》古辞对照来读，写法的差异显而易见：

> 北邙山头少闲土，尽是洛阳人旧墓。旧墓人家归葬多，堆著黄金

---

① 《乐府诗集》第 83 卷，第 1175 页。
② 《乐府诗集》第 83 卷，第 1176 页。
③ 《乐府诗集》第 26 卷，第 384 页。
④ 《乐府诗集》第 26 卷，第 389 页。
⑤ 参见拙作《对风俗内涵的着意开掘——中唐乐府的新思路》，《文学遗产》2004 年第 4 期。
⑥ 《乐府诗集》第 94 卷，第 1323 页。

无置处。天涯悠悠葬日促，岗岅崎岖不停毂。高张素幕绕铭旌，夜唱挽歌山下宿。洛阳城北复城东，魂车祖马长相逢。车辙广若长安路，蒿草少于松柏树。山头涧底石渐稀，尽向坟前作羊虎。谁家石碑文字灭，后人重取书年月。朝朝车马送葬回，还起大宅与高台。[①]

洛阳北门北邙道，丧车辚辚入秋草。车前齐唱《薤露歌》，高坟新起日峨峨。朝朝暮暮长送葬，洛阳城中人更多。千金立碑高百尺，终作谁家柱下石。山头松柏半无主，地下白骨多于土。寒食家家送纸钱，鸱鸢作窠衔上树。人居朝市未解愁，请君暂向北邙游。[②]

蒿里谁家地，聚敛魂魄无贤愚。鬼伯一何相催促，人命不得少踟蹰。[③]

《蒿里》古辞只是喟叹无论贤愚都难逃一死，王建、张籍则以大量笔墨描写了素幕绕铭旌、唱挽歌、魂车祖马送葬、坟前立碑及石羊石虎、寒食送纸钱等丧葬和祭奠习俗。碌碌之辈参不透生死的愚妄，从作者旁观的冷眼中显露无遗。

在存在本事或古辞的情况下，造成乐府诗主旨变异的另一个重要原因，是与乐府诗演唱直接相关的民俗涵义。例如琴曲《渌水》，据说是蔡邕所作的《蔡氏五弄》之一，《乐府诗集·蔡氏五弄》题解曰：

《琴集》曰："《五弄》，《游春》、《渌水》、《幽居》、《坐愁》、《秋思》，并宫调，蔡邕所作也。"《琴书》曰："邕性沉厚，雅好琴道。嘉平初，入青溪访鬼谷先生。所居山有五曲：一曲制一弄……南曲有涧，冬夏常渌，故作《渌水》……三年曲成，出示马融，甚异之。"[④]

《乐府诗集》琴曲歌辞亦有《渌水曲》《渌水辞》。从本事来看，《渌水》与男女之情毫无关系，但后世的歌辞却经常语涉情爱，如：

塘上蒲欲齐，汀州杜将歇。春心既易荡，春流岂难越。桂楫及晚风，菱江映初月。芳香若可赠，为君步罗袜。[⑤]（江奂《渌水曲》）

---

① 《乐府诗集》第94卷，第1323页。
② 《乐府诗集》第94卷，第1323页。
③ 《乐府诗集》第27卷，第398页。
④ 《乐府诗集》第59卷，第855～856页。
⑤ 《乐府诗集》第59卷，第857页。

今宵好风月，阿侯在何处。为有倾城色，翻成足愁苦。东湖采莲叶，南湖拔蒲根。未持寄小姑，且持感愁魂。[①]（李贺《渌水辞》）

六朝风行的《棹歌行》与此相仿佛。《乐府诗集·棹歌行》题解云：

《古今乐录》曰："王僧虔《技录》云：《棹歌行》歌明帝'王者布大化'一篇，或云左延年作，今不歌。梁简文帝在东宫更制歌，少异此也。"《乐府解题》曰："晋乐，奏魏明帝辞云'王者布大化'，备言平吴之勋。若晋陆机'迟迟春欲暮'，梁简文帝'妾住在湘川'，但言乘舟鼓棹而已。"[②]

其实岂止陆机和梁简文帝，绝大部分诗人都在吟咏"乘舟鼓棹"，而且多以女子的口吻倾诉相思之情，如：

秋江见底清，越女复倾城。方舟共采摘，最得可怜名。落花流宝珥，微吹动香缨。带垂连理湿，棹举木兰轻。顺风传细语，因波寄远情。谁能结锦缆，薄暮隐长汀。[③]（卢思道《棹歌行》）

写月涂黄罢，凌波拾翠通。镜花摇茇日，衣麝入荷风。叶密舟难荡，莲疏浦易空。凤媒羞自托，鸳翼恨难穷。秋帐灯花翠，倡楼粉色红。相思无别曲，并在棹歌中。[④]（骆宾王《棹歌行》）

《棹歌行》《渌水》主旨发生变异，均与演唱活动的民俗涵义有关。《棹歌行》，顾名思义，是泛舟时演唱的。从韦诞《景福殿赋》："御龙舟兮翳翠盖，吴姬擢歌，越女鼓枻，咏采菱之清讴，奏渌水之繁会"，王融《齐明王歌辞七首·渌水曲》："乘漪弄清曲"等材料来看，《渌水》也是泛舟时经常演唱的曲子。这些乐府诗多在泛舟时演唱，是其主旨与男欢女爱产生瓜葛的重要原因。

在古代，泛舟除了渡水这一实际用途之外，还与男欢女爱有千丝万缕的联系。刘毓庆在《中国文学中水之神话意象的考察》中曾指出，在人类社会的初期，各民族都实行过两性禁忌与隔离制度。由于在上古时代，中

① 《乐府诗集》第59卷，第858页。
② 《乐府诗集》第40卷，第592~593页。
③ 《乐府诗集》第40卷，第595页。
④ 《乐府诗集》第40卷，第595页。

国文化的发祥地黄河流域川流湖泊众多，故常令被隔离的女子住在有水环绕的地方，于是情侣渡水相会成为文学作品中随处可见的情节。[①] 仅在乐府诗中，就能找到不少例子，如刘孝绰《钓竿篇》："敛桡随水脉，急桨渡江湍。湍长自不辞，前浦有佳期。"[②] 无名氏《黄竹子歌》："江边黄竹子，堪作女儿箱。一船使两桨，得娘还故乡。"[③]《莫愁乐》古辞："莫愁在何处，莫愁石城西。艇子打两桨，催送莫愁来。"[④] 王献之《桃叶歌》其三："桃叶复桃叶，渡江不用楫。但渡无所苦，我自来迎接。"[⑤]

此外，从王筠《与长沙王别书》："昔藩后遨游，无不是事，或龙舟水嬉"；梁文帝《玄览赋》："冬已谢而春辞，聊方舟而水嬉"；《类说》"吴王春宵宫"条："（吴王夫差）作天池，池中造青龙舟，日与西施为水嬉"等材料来看，泛舟游乐在古代还扮演着一个角色，那就是水嬉。水嬉，又称水戏，既包括泛舟、垂钓、船上射猎、采莲、采菱等轻松愉悦的水上游戏，也包括以竞渡为代表的紧张激烈的水上竞技和各种惊险刺激的水中杂技。水嬉是祓禊娱乐化的产物，刘桢《鲁都赋》"民胥祓除，国子水嬉"可以为证。祓禊则是古代驱邪的仪式，《说文》示部云："祓，除恶祭也。"[⑥]"禊"则是"洁"之意，《风俗通义·祀典·禊》云："禊者，洁也。"[⑦] 祓禊的手段虽然不一而足，以水洗涤却是最为常见的；时间虽然非止一端，春、秋二禊却是影响最大的。[⑧] 春、秋二禊并非如有些研究者所言，特指上巳和七夕，这一点可从秋禊的情况中推断出来。刘桢《鲁都赋》云："素秋二七，天汉指隅，人胥祓除，国子水嬉"，因此，一些研究者认为七夕是从秋禊演化而来的，或者干脆断言秋禊便是七夕。其实，秋禊并不单指"素秋二七"，重阳也有祓禊之仪，而且也被称为秋禊或秋祓，如丘迟《九日侍宴乐游苑诗》就说"朱明已谢，蓐收司礼。爰理秋祓，备

① 参见刘毓庆《中国文学中水之神话意象的考察》，《文艺研究》1996 年第 1 期。

② 《乐府诗集》第 18 卷，第 263 页。

③ 《乐府诗集》第 47 卷，第 682 页。

④ 《乐府诗集》第 48 卷，第 698 页。

⑤ 《乐府诗集》第 45 卷，第 664 页。

⑥ （汉）许慎：《说文解字》第 1 卷，中华书局，1963，第 8 页。

⑦ 吴树平：《风俗通义校释》，天津人民出版社，1980，第 320 页。

⑧ 认为祓禊只有春禊、秋禊之分的为数不少，如明代杨慎《丹铅总录》卷三"禊有春秋"条："禊，水上祓除也，然有春禊、秋禊。"任半塘《唐声诗·祓禊曲》"杂考"："事有春禊、秋禊之别。"这是不正确的。因为除了不定时的祓禊之外，在形成时间较早的节日里，几乎都要举行祓禊之仪。但这些误会，正说明了春、秋二禊影响之大。

扬旌棨。”由此可知，所谓“秋禊”，并不是特指在秋季某一天举行的祓禊仪式，而是泛指秋季的祓禊。“春禊”“秋祓”常常对举，如谢朓《侍宴华光殿曲水奉敕为皇太子作诗》其五：“秋祓濯流，春禊浮醴。”[①] 那么，“春禊”应当也是泛指春季的祓禊，而非单指上巳。春、秋二禊的主要目的是为了求子，这是由季节特点所决定的，蔼理士（Ellis，Havelock）在《性心理学》中说：

> 大部分的高等动物有它们的蕃育的季候，一年一度或两度，即在春季、秋季或春秋两季。有的未开化的民族也有这种季候，世界上有许多分散得很远而很不相干的这种民族，在春季、秋季或春秋两季，都有盛大的欢乐的节气，让青年男女有性交合与结婚的机会。在文明的国家，得胎成孕的频数也有它的时期性，一年中的曲线，大抵春季要高些，有时候秋季也比较的高，看来就是这种节气的一些痕迹了。[②]

因此，绝大多数水嬉活动都与情爱有很紧密的关系。

在上述民俗背景下，泛舟与相思、相会产生了紧密的关联。《棹歌行》《渌水》既多在泛舟游乐时演唱，歌辞语涉情爱，亦在情理之中。

综上所述，可以看出，民俗文化对乐府诗主旨的形成和变异都有举足轻重的影响。这主要有两个原因：一是民俗文化的丰富多彩，可以满足作者创新的需要；二是民俗作为一种生活文化，深刻地影响着听众和读者的接受心理。何承天《雉子游原泽篇》是一个很典型的例子。晋义熙末，何承天私造鼓吹铙歌十五篇，以《雉子游原泽篇》代《雉子斑》。《雉子斑》乃汉鼓吹铙歌之一，[③]《乐府诗集·雉子斑》题解引《乐府解题》曰：“古词云：‘雉子高飞止，黄鹄飞之以千里，雄来飞，从雌视。’”[④] 既引古词，似乎是《雉子斑》的本事没有流传下来，其实不然，《雉子斑》的本事与《雉朝飞操》是一样的。因为李白《雉朝飞操》述牧犊子[⑤]之事时说“雉

---

① （南朝齐）谢朓著、曹融南注解《谢宣城集校注》，上海古籍出版社，1991，第121页。

② 〔英〕蔼理士（Ellis，Havelock）著《性心理学》，潘光旦译注，三联书店，1987，第33页。

③ 《乐府诗集·汉铙歌》题解引《古今乐录》曰：“汉鼓吹铙歌十八曲……十三曰《雉子斑》。”

④ 《乐府诗集》第16卷，第230页。

⑤ 李白诗中的“犊沐”即牧犊子。

子斑奏急管弦”，《乐府解题》所引《雉子斑》古词与牧犊子之事也没有任何矛盾之处。何承天既以《雉子游原泽篇》代《雉子斑》，按理说应沿袭《雉子斑》的主旨，抒发男子无偶之悲，但他却“言避世之士，抗志清霄，视卿相功名犹冰炭之不相入也。”① 诗曰：

雉子游原泽，幼怀耿介心。饮啄虽勤苦，不愿栖园林。古有避世士，抗志清霄岑。浩然寄卜肆，挥棹通川阴。逍遥风尘外，散发抚鸣琴。卿相非所眄，何况于千金。功名岂不美，宠辱亦相寻。冰炭结六府，忧虞缠胸襟。当世须大度，量己不克任。三复泉流诫，自惊良已深。②

这一新主旨亦深受民俗文化的影响，它是从“雉为耿介之鸟”的民俗意义里生发出来的。早在以断章取义的方式引诗的春秋时期，孔子就曾引《诗经·邶风·雄雉》“不忮不求，何用不臧”，赞扬子路“衣敝缊袍，与衣狐貉者立，而不耻者，其由也欤?”③ 李善注潘岳《射雉赋》，引薛君《韩诗章句》曰：“雉，耿介之鸟也。”④ 吴景帝孙休还把“雉为耿介之鸟”作为一个冠冕堂皇的理由，为自己耽于射雉开脱。《世说新语·规箴》载：“孙休好射雉，至其时则晨去夕反。群臣莫不上谏：‘此为小物，何足甚耽?’休曰：‘虽为小物，耿介过人，朕所以好之。’”⑤ 尽管郭茂倩对何承天私造的鼓吹铙歌“虽有汉曲旧名，大抵别增新意，故其义与古辞考之多不合”⑥颇为不满，《雉子游原泽篇》别增的新意却被接受并传承下来，此后咏耿介之士成为《雉子斑》的主旨之一便是明证，试举数例：

可怜雉子斑，群飞集野甸。文章始陆离，意气已惊狷。幽并游侠子，直心亦如箭。死节报君恩，谁能孤恩眄。⑦（吴均《雉子斑》）

辟邪伎作鼓吹惊，《雉子斑》之奏曲成，喔咿振迅欲飞鸣。扇锦翼，雄风生。双雌同饮啄，趫悍谁能争。乍向草中耿介死，不求黄金

① 《乐府诗集》第16卷，第230～231页。

② 《乐府诗集》第19卷，第209页。

③ 杨伯峻：《论语译注》，中华书局，1980，第95页。

④ （梁）萧统：《文选》第9卷，第1册，上海古籍出版社，1986，第416页。

⑤ 徐震堮校笺《世说新语校笺》，中华书局，1984，第302页。

⑥ 《乐府诗集》第19卷，第287页。

⑦ 《乐府诗集》第18卷，第257页。

笼下生。天地至广大，何惜遂物情。善卷让天子，务光亦逃名。所贵旷士怀，朗然合太清。[1]（李白《雉子斑》）

天地茫茫遂物情，雉子斑兮在林垧，心怀耿介飞且鸣。扇绮翼，振锦膺，文章尽称丽，意气自多惊。宁判带箭死榛莽，不肯为衮奉圣明。韩信烹汉鼎，仲由醢卫庭。智勇难并立，贤愚每相倾。宜哉避世士，往同雉子逃其形。[2]

何承天以雉的一种民俗意义取代另一种民俗意义，令人耳目一新。由于乐府诗在彼时已不一定能入乐，此后更是逐渐成为案头文学，因此，“别增新意”是否适合文人的口味，是它能否被接受和传承的重要条件。荣格（Carl Gustav Jung）曾说：“原型的影响激动着我们（无论它采取直接经验的形式，还是通过所说的那个词得到表现），因为它唤起一种比我们自己的声音更强的声音。一个用原始意象说话的人，是在同时用千万个人的声音说话。他吸引、压倒并且与此同时提升了他正在寻找表现的观念，使这些观念超出了偶然的暂时的意义，进入永恒的王国。”[3] 民俗文化也是如此。它的巨大影响使得诗人为了适应主要读者或听众的口味，不得不改弦易辙，以期获得更广泛的共鸣。

① 《乐府诗集》第18卷，第258页。

② （元）戴良：《九灵山房集六》第25卷，商务印书馆，1935，第358~359页。

③ 〔瑞士〕荣格（Carl Gustav Jung）：《心理学与文学》，冯川、苏克译，三联书店，1987，第122页。

鲍照“代”乐府新探

李倩茹（北京，首都师范大学文学院，100089）

提　要： 鲍照在继承汉乐府传统的基础上，进行了个人实验性的开创。其中“代”乐府与拟乐府最具代表性意义，也是鲍照乐府最具个人风格的创作。37首以“代”字开头的乐府诗在鲍照整个文学创作中独树一帜。本文试图通过深入挖掘“代”字内涵，以鲍照乐府诗为文本支撑，结合当时政治环境，挖掘其“代”乐府的深刻内涵、艺术特征，探究鲍照写作“代”乐府的深层原因。

关键词： 鲍照　“代”乐府　政治环境　抒情策略

作者简介： 李倩茹，女，1988年10月生，河南新乡人，首都师范大学文学院中国古代文学专业2011级硕士研究生。

关于鲍照“代”乐府，学界基本默认“代为代替”之说，即明远模拟他人之作。郭茂倩《乐府诗集》对鲍照乐府诗进行收录时直接将“代”字省略。葛晓音《鲍照“代”乐府体探析——兼论汉魏乐府创作传统的特征》认为，“代”乐府为模拟前人之作，是对汉魏乐府的一种继承。[①] 台湾张彗冠《鲍照〈代言诗〉》提出乐府诗中有38首代言诗之说。[②] 仅从形式上分析其艺术特色及影响，流于表面，甚至直接将鲍照“代”乐府归为中国传统诗歌中简单的拟代作品。对此笔者有不同的观点：事实上，代言诗与“代”乐府为两个概念，代言诗指代人言的作品，“代”乐府实则鲍照独创。持“拟代作品”之说者是因为研究者没有深入挖掘鲍照创作“代”

① 葛晓音：《鲍照“代”乐府体探析——兼论汉魏乐府创作传统的特征》，《上海大学学报》2009年第3期。

② 张彗冠：《鲍照〈代言诗〉》，南华大学文学研究所硕士论文，1990，第147页。

乐府诗的深层原因。鲍照“代”乐府形式上表现的是代诗中主人公立言，但实际上也是借他人之口代自己立言，且有一定的政治寄托。

一　“代”字释义

鲍照86首乐府诗中，“拟”乐府共18首，“代”乐府共37首。根据许慎《说文解字》：“拟字，度也。”[①] “代字，更也。”[②] 参照鲍照诗歌，“拟”字为“模拟，模仿”之意基本没有歧义。“代”如果释为“代替”之意，反观鲍照“代”乐府，便出现一个解释不通的问题。

鲍照乐府有《代夜坐吟》一篇。《乐府诗集》注曰“夜坐吟，鲍照所作也”。其辞曰：

> 冬夜沉沉夜坐吟，含声未发已知心。霜入幕，风度林。朱灯灭，朱颜寻。体君歌，逐君音。不贵声，贵意深。[③]

《夜坐吟》曲名首见于鲍照，郭茂倩《乐府诗集》认为此诗“言听歌逐音，因音托意也”。[④] 此诗乃三、七言杂成。清王尧衢《古唐诗合解》卷三解读这首诗说：“情之所发，出而为声，乃成吟。是故情含于未发之初，心解于无声之始。当霜风互动，夜静灯微之际，其情脉脉，一往而深，但逐声求，即无所得。末两语正是‘含声未发已知心’。”[⑤] 此诗以男女之意寄托了鲍照理想中的君臣相处状态。后李白也曾拟鲍照《代夜坐吟》，全诗如下：

> 冬夜夜寒觉夜长，沉吟久坐坐北堂。冰合井泉月入闺，金缸青凝照悲啼。金缸灭，啼转多。掩妾泪，听君歌。歌有声，妾有情。情声合，两无违。一语不入意，从君万曲梁尘飞。[⑥]

李白借以表现了自己独特的爱情观，甚至自己政治上的观点。如果在

① （汉）许慎：《说文解字》，中华书局，1963，第254页。
② （汉）许慎：《说文解字》，中华书局，1963，第165页。
③ 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，1980，第252页。
④ 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，1980，第252页。
⑤ 王尧衢选注、黄熙年点校《古唐诗合解》，岳麓书社，1989，第97页。
⑥ 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1073页。

鲍照创作《夜坐吟》之前，既无旧题，又何必多以“代”字画蛇添足呢？

关于鲍照“代”乐府的解释一直是研究鲍照乐府一个绕不开的点。关于“代”字的解释也众说纷纭，相关文献记载有：

《周礼》夏官司马第四挈壶氏条记载云：

> 凡丧，县壶以代哭者。①

这里是指古代举丧时，服丧者依次更替号哭，以免丧主过哀而伤身。郑玄注：“代，亦更也。礼，未大敛，代哭。”贾公彦疏：“大敛之后，乃更代而哭，亦使哭不绝声。”②《仪礼·士丧礼第十二》：“宾出，主人拜送于门外。乃代哭，不以官。”③

《庄子·逍遥游》：

> 许由曰：“庖人虽不治庖，尸祝不越樽俎而代之矣。”④

这是指厨子虽然不下厨，主祭的人也不会越位去代他来烹调。代为代替之意。

《荀子》卷十一天论篇第十七记载：

> 列星随旋，日月递照，四时代御，阴阳大化，风雨博施……皆知其所以成，莫知其无形，夫是之谓天。⑤

这里指布列于天空的恒星互相伴随着旋转，太阳月亮交替照耀，四季轮流控制着节气，阴阳二气大量地化生万物，风雨普遍地施加于万物。人们都知道阴阳已经生成的万物，却没有人知道它那无影无踪的生成过程，这就叫作天。这里代亦指代替。

---

① （汉）郑玄注、（唐）贾公彦疏《周礼注疏》，（清）阮元校刻《十三经注疏》，中华书局，1980，第844页。

② （汉）郑玄注、（唐）贾公彦疏《周礼注疏》，（清）阮元校刻《十三经注疏》，中华书局，1980，第844页。

③ 崔记维校点《仪礼》，辽宁教育出版社，2000，第91页。

④ （汉）郑玄注、（唐）贾公彦疏《仪礼注疏》，（清）阮元校刻《十三经注疏》，中华书局，1980，第1129页。

⑤ （清）王先谦：《荀子集解》，中华书局，1988，第308页。

《国语·晋语三》“秦侵晋止惠公于秦”条记载：

> 公孙枝曰：“不若以归，以要晋国之成，复其君而质其适子，使子父代处秦，国可以无害。”[①]

此处“代”意指使其子代其父作为人质，即代替之意。

《左传》卷二十二“昭公十二年”条记载：

> 中之，齐侯举矢，曰：“有酒如渑，有肉如陵。寡人中此，与君代兴。”[②]

这里“代”的涵义是齐侯想称霸，意欲取代晋国。

《列女传》卷三“赵将括母”条记载：

> 秦攻赵，孝成王使括代廉颇为将。[③]

意指孝成王让赵括代替廉颇为大将，指挥这场战争。

扬雄《方言》第十：

> 㥄鳃、干都、耇、革，老也。皆南楚江湘之间代语也。[④]

郭璞注：“凡以异语相易谓之代也。”[⑤] 显然此处的“代”也可解释为“代替”。

《汉书》卷二十四“食货志第四”记载：

> 岁代处，故曰代田。[⑥]

代田为代田法，这是西汉赵过推行的一种适应北方旱作地区的耕作方法。由于在同一地块上作物种植的田垄来年代换，所以称作代田法。

---

① （春秋）左丘明：《国语》，中州古籍出版社，2010，第185页。
② 李梦生：《左传译注》，上海古籍出版社，2004，第1028页。
③ 张涛：《列女传译注》，山东大学出版社，1990，第127页。
④ （汉）扬雄记、（晋）郭璞注《方言》，中华书局，1985，第94~95页。
⑤ （汉）扬雄记、（晋）郭璞注《方言》，中华书局，1985，第95页。
⑥ 《汉书》，中华书局，2005，第958页。

张衡《东京赋》：

> 于是春秋改节，四时迭代。[1]

这里的“代”与荀子《天论》中涵义相同，指轮流代替。

许慎《说文解字》中解释：

> 代，更也。[2]

这一说法最早出自《尚书·虞夏书》中“皋陶谟”条记载：“无旷庶官，天工人其代之。”[3] 唐吴兢《贞观政要·论择官》第七又说：“且选众授能，非才莫举，天工人代，焉可妄加。”[4]“人代天工”现演化为成语，表示天的职责由人代替。

佛学有“代语”一说。《禅林象器笺》第十一类“垂门说”载：

> 代语有二种：一、代现前众，谓师家垂语，令众下语不契，则自下语代众。此是代语，可通别语名。《云门录》多代语。盖宗门代别，云门为始焉。二、代古人，谓举古则，而他古人无语处，我代他下语。[5]

这里指代别人说话，借他人立言。

现在汉语中，“以茶代酒”指以茶代物，往往表示自谦微薄。代运、代洗衣服等词语，皆取代替之意。

综上可知，代为会意字。从人从弋，“弋”为“戈”的省略，戈意为“巡逻之戈”“游动之戈”，引申为“巡游”“游移”“迁移”。“人”与“弋”合起来表示“人际的迁移”“辈分的迁移”。本义指代相邻两辈人之间的血统的迁移，后来也指某一辈人，即一代人的意思。通过发展，引申义为新老交替、替换。

---

① 张震泽：《张衡诗文集校注》，上海古籍出版社，1986，第131页。
② （汉）许慎：《说文解字》，中华书局，1963，第165页。
③ 李民、王健：《尚书译注》，上海古籍出版社，2004，第37页。
④ （唐）吴兢：《贞观政要》，中州古籍出版社，2008，第126页。
⑤ 〔日〕无著道忠：《禅林象器笺》，弥勒出版社，1982，第449页。

二 “代”乐府历史观点梳理

遍查文献，“代”作为动词，解释为“代替”基本无疑义。但是代替后面“所接宾语”是什么却有很大的分歧，主要有以下三种。

（一）“代”为“代替旧题”之说

《文选》选录的八首鲍照乐府诗均被归为杂拟类，说明萧统认为“代”为代替、模拟前人之作。《乐府诗集》将鲍照“代”乐府诗题名前“代”字全部省略，表明其也将“代”字释为“代替”之意。“代”为“以后续前”这一解释由葛晓音在《鲍照“代”乐府体探析——兼论汉魏乐府创作传统的特征》中得到详细论述。[①] 她认同“代”为“代替”之意，有继承汉魏乐府的意思，“代”字表现鲍照在传统乐府基础之上的创变。她也认为使用“代”字可能是鲍照“代”乐府诗采用部分传统乐府诗创作的表现形式。

（二）“代”为“代言诗”之说

代言诗即代某人说，替某人立言之意。清陈启源《毛诗稽古编》卷四言：

> 里巷猥事足为劝戒者，文人墨士往往歌述为诗，以示后世，如陌上桑、雉朝飞、秋胡妻、焦仲卿妻、木兰诗之类皆非其人自作也。特代为其人之言耳。国风美刺，诸篇大率如此。[②]

可见，代言诗是对中国古代诗歌创作中普遍存在的一个大类的指称，“代言”即代他人言。作品中往往以第一人称“我”出现，但是此“我”却非作者自己。具体又可分为两种情况：其一只是单纯代替他人而作；其二表面为他人作，实际为自己而作，却故意设置了另一个“我”，即以他言说他和以他言说自我。张彗冠《鲍照〈代言诗〉》认为鲍照有 38 首代言

---

① 葛晓音：《鲍照“代”乐府体探析——兼论汉魏乐府创作传统的特征》，《上海大学学报》2009 年第 3 期。

② （清）陈启源：《毛诗稽古编》，山东友谊出版社，1991，第 145 页。

诗，主要为寒士、征夫、怨妇、王侯、羁客五种形象代言。[①] 王韫慧的《浅析〈昭明文选〉鲍照乐府诗》也曾间接提到“鲍照代乐府诗的特点主要有两个：一是以五言为主，多采用乐府旧题。二是抒情的视角，即诗中主人公多为普通人。”[②] 第二点其实从一个侧面反映了鲍照代乐府诗的视角转换，即诗人可能代替普通大众或其他事物代言。

（三）“代”为“代某人作”之说

鲍照《奉始兴王白纻舞曲启》曰：“被教作白纻舞歌辞，谨竭庸陋，裁为四曲，附启上呈。”[③] 这篇启最早被附于《代白纻舞歌辞四首》前。而鲍照作为刘宋集团的文学侍从，经常替人捉刀。如《为柳令让骠骑表》、五言诗《侍宴覆舟山二首》题下皆题“敕为柳元景作”。[④] 钱仲联补注：“盖元景侍宴世祖，奉敕作诗，而明远代为之作也。”[⑤]《蒜山始兴王命作》也是鲍照奉始兴王命而作。除此之外，还有很多，此处不一一列举。刘宋的上位者从开国皇帝刘裕以来就深爱乐府诗，由此鲍照的“代”乐府多为替上位者写作也是极有可能的。

三 “代”乐府创作缘由试析

鲍照特意以“代”字标注部分乐府，有其特殊缘由。纵观鲍照所处的社会环境及其自身性格特点，再细察鲍照代乐府的创作内容与写作手法，我们可以从中得出一些结论。

（一）“代”乐府涵义辨析

笔者在广泛搜集材料的基础之上，着重梳理各家学术观点后，细究鲍照“代”乐府创作，认为“代”乐府为继承古乐府的第一种观点是经不住推敲的，原因有二。

第一，如果为模拟之说，那么至少其大部分曲名应该是原曲名。但是

---

① 张彗冠：《鲍照〈代言诗〉》，南华大学文学研究所硕士论文，1990，第 147 页。

② 王韫慧：《浅析昭明文选鲍照乐府诗》，《经营管理者》2012 年第 3 期。

③ 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，1980，第 82 页。

④ 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，1980，第 255 页。

⑤ 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，1980，第 255 页。

经过详细考察，鲍照乐府题名中，根据郭茂倩《乐府诗集》所载，有以下4种情况：

鲍照乐府诗题名分类一览表

本有旧题	《代陈思王白马篇》《代陈思王京洛篇》《代陆平原君子有所思》《代白纻曲二首》《代白纻舞歌辞四首》《代淮南王》《代别鹤操》《代雉朝飞》《代挽歌行》《代蒿里行》《代东门行》《代门有车马客行》《代东武吟》《代苦热行》《代櫂歌行》《代悲哉行》《代升天行》《代放歌行》《代白头吟》《扶风歌》
有旧题，无更早文献记载	《拟行路难》《梅花落》
无旧题，但化用诗句	《代北风凉行》《代鸣雁行》《代出自蓟北门行》《代结客少年场行》
本无旧题，新创题目	《采桑》《王昭君》《吴歌》《幽兰》《采菱歌》《中兴歌》《松柏篇》《萧史曲》《代空城雀》《代堂上歌行》《代夜坐吟》《代春日行》《代朗月行》《代少年时至衰老行》《代阳春登荆山行》《代贫贱苦愁行》《代边居行》《代邽街行》

而在37首“代”乐府中，不是旧题的比例高达37.84%，自创新题比例也达27.02%。如果说即使有散佚的文献，但是比例应不会这么大。王志清《晋宋乐府诗研究》认为鲍照“代”乐府应全部为拟作，而关于“新题的问题”解释为后人添加。这种说法没有任何依据，仅是一种猜测，也经不住推敲。显然这种说法无法回答本章开篇所提出的问题。

第二，为什么鲍照的旧题乐府《采桑》《幽兰》《扶风歌》又不加“代”？鲍照乐府加“代”字的标准又是什么？

综上所述，鲍照“代”乐府不仅仅是模拟之意这么简单。

如果是第三种说法，即这些诗乃是鲍照奉命代上位者作。笔者认为不大妥帖，原因有二。

第一，不管是辞赋表疏还是乐府古诗，鲍照的题下往往有注明。例如《为柳令让骠骑表》题目直接表明为谁而作。《侍宴覆舟山二首》题下注明“敕为柳元景作”。《蒜山被始兴王命作》题目已表明奉命而作。《代白纻舞曲歌辞四首》题前有《奉始兴王白纻舞曲启》，启中明确言明自己是奉始兴王命令作白纻舞曲歌辞。这些蛛丝马迹，都说明鲍照是一个相当有版权意识的诗人。

第二，当时以及前代作为文学侍从奉命作诗的诗人不在少数，他们经常随侍君主或者藩王，奉命作诗是他们的日常职责。诗人不敢把自己代作的诗歌以题前加“代”的形式重新命名。

总而言之，“代”为某人作诗之意可能性不大。

而“代”为“代言诗”是有可能的。这种观点看到了鲍照乐府诗有“为诗中主人公代言”的艺术形式。自汉魏起，文人就有代人立言的风气，钱锺书先生称这种抒情方式为“揣度拟代之法”，并曰：“设身处地，借口代言，诗歌常例。”① 这是一种非个人化的抒情策略。曹丕《代刘勋妻王氏杂诗》以刘勋妻子王氏的口吻述怀，情真意切，全文如下：

> 翩翩床前帐，张以蔽光辉。昔将尔同去，今将尔同归。缄藏箧笥里，当复何时披。②

梁武帝有《代苏属国妇》：

> 良人与我期，不谓当过时。秋风忽送节，白露凝前基。怆怆独凉枕，搔搔孤月帷。忽听西北雁，似从寒海湄。果衔万里书，中有生离辞。惟言长别矣，不复道相思。胡羊久剽夺，汉节故支持。帛上看未终，脸下泪如丝。空怀之死誓，远劳同穴诗。③

萧纶（一作元帝诗）《代旧姬有怨诗》：

> 宁为万里隔，乍作死生离。那堪眼前见，故爱逐新移。未展春花落，遽被凉风吹。怨黛舒还敛，啼红拭复垂。谁能巧为赋，黄金妾不赀。④

南朝梁诗人姚翻《代陈庆之美人为咏诗》：

> 临妆欲含涕，羞畏家人知。还代粉中絮，拥泪不听垂。⑤

---

① 钱锺书：《管锥编》，中华书局，1986，第87页。

② 傅亚庶注译《三曹诗文全集译注》，吉林文史出版社，1997，第87页。

③ 吴兆宜注、程琰删补、穆克宏点校《玉台新咏笺注》，中华书局，1985，第269页。

④ 吴兆宜注、程琰删补、穆克宏点校《玉台新咏笺注》，中华书局，1985，第303页。

⑤ 吴兆宜注、程琰删补、穆克宏点校《玉台新咏笺注》，中华书局，1985，第500页。

以上诗人皆代诗中主人公立言，或以主人公身份抒情。自汉魏至后代，都有这种形式，这成为中国古代的抒情传统。另鲍照的亲妹鲍令晖有《代葛沙门妻郭小玉诗二首》，全文如下：

明月何皎皎，垂杌照罗茵，如共相思夜，知同幽怨晨。芳华岂矜貌，霜露不怜人。君非青云逝，飘迹事咸秦。妾持一生泪，经冬复度春。

明月何皎皎，遗我双题锦，临当欲去时，复留相思枕。题用常著心，枕以忆同寝。行行日已远，转觉思弥甚。[①]

鲍照与其妹感情甚笃，曾互通书信，有《登大雷岸与妹书》。鲍照与其妹对“代”字的理解可能有相通之处。

除了古诗中常出现诗人代替诗中主人公立言之外，乐府诗中也有这种现象。唐代乐府大家李白有《司马将军歌》：

狂风吹古月，窃弄章华台。北落明星动光彩，南征猛将如云雷。手中电曳倚天剑，直斩长鲸海水开。我见楼船壮心目，颇似龙骧下三蜀。扬兵习战张虎旗，江中白浪如银屋。身居玉帐临河魁，紫髯若戟冠崔嵬。细柳开营揖天子，始知灞上为婴孩。羌笛横吹阿亸回，向月楼中吹落梅。将军自起舞长剑，壮士呼声动九垓。功成献凯见明主，丹青画像麒麟台。[②]

《李太白集》题下注“代陇上健儿陈安”。[③] 又有《东海有勇妇》：

梁山感杞妻，恸哭为之倾。金石忽暂开，都由激深情。东海有勇妇，何惭苏子卿？学剑越处子，超腾若流星。捐躯报夫雠，万死不顾生。白刃曜素雪，苍天感精诚。十步两躩跃，三呼一交兵。斩首掉国门，蹴踏五藏行。豁此伉俪愤，粲然大义明。北海李史君，飞章奏天庭。舍罪警风俗，流芳播沧瀛。志在列女籍，竹帛已光荣。淳于免诏狱，汉主为缇萦。津妾一棹歌，脱父于严刑。十子若不肖，不如一女

① 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，1980，第424页。

② 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1200页。

③ （清）王琦：《李太白集》，上海古籍出版社，1992，第99页。

英。豫让斩空衣，有心竟无成。要离杀庆忌，壮夫素所轻。妻子亦何辜，焚之买虚声。岂如东海妇，事立独扬名。①

《李太白集》题下也注“代关中有贞女”。② 李白精通古乐府之学。他非常欣赏鲍照的乐府诗，经常有同题之作。《陇上健儿陈安》与《关中有贞女》为其优秀乐府诗作，李白以乐府独有的笔法分别塑造了两个经典的人物形象：陈安、东海妇。经过考证，在李白之前，并没有前人作《陇上健儿陈安》与《关中有贞女》这样题名的乐府诗，显是李白自创新题。如果把“代”解释为拟作，在这种情况下，就显得极不合理。而把“代”解释李白“代诗中主人公立言”就说得通了。

（二）“代”乐府的特殊抒情策略

笔者认为鲍照代乐府中“代”应是代主人公言，且应有一定政治寄托，是鲍照避祸心理的一种抒情策略。主要有以下三个原因。

第一，鲍照《芙蓉赋》开篇言：“感衣裳于楚赋，咏忧思于陈诗。”③《陈诗风序》：“泽陂，刺时也。”④ 对应鲍照在《拟行路难》中想说不敢说的情况，鲍照可能作刺诗，笔者推测这些“刺诗”可能为“代”乐府。鲍照《观漏赋》曰：“进赋诗而展念，退陈酒以排伤。”⑤ 这种进退徘徊的原因在于“熏晚华而后落，槿早秀而前亡。”⑥ 于是写诗来“姑屏忧以愉思，乐兹情于寸光。”⑦

第二，鲍照作“代”乐府是避祸心理的体现。这是鲍照创作“代”乐府诗的深层原因，也是以往鲍照“代”乐府研究者所忽略的重要问题。

首先，结合当时的政治情况，避祸存在很大的可能性。刘宋时期，王权更替频繁，当时政治环境之恶劣，有童谣可证：“遥望建康城，小江逆

① 《乐府诗集》，中华书局，1979，第780页。
② （清）王琦：《李太白集》，上海古籍出版社，1992，第110页。
③ 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，1980，第24页。
④ 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，1980，第25页。
⑤ 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，1980，第5页。
⑥ 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，1980，第5页。
⑦ 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，1980，第5页。

流萦，前见子杀父，后见弟杀兄。”[①] 而鲍照一心仕途，就必然要经历生理与心理上的双重磨难。刘宋王朝的频繁政变使上位者过于多疑。鲍照出仕时期，在位较长的皇帝宋文帝、孝武帝都生性多疑，大臣们为了自保，对朝政多有顾忌，尚且不敢直言多谏。鲍照中书舍人的特殊身份，使他更加诚惶诚恐、小心翼翼、谨言慎行。鲍照的众多表、疏、启措辞多谨慎，往往体现其对上位者的恭敬与畏惧，鲍照可能利用乐府诗这种含蓄的方式进行劝谏。如鲍照《拟行路难》其四曰：“吞声踯躅不敢言。”[②] 鲍照《代白头吟》暗讽小人当道，上主不明，隐喻自己被小人陷害。

其次，就鲍照自身而言，他是一个聪明而敏感的诗人，甚至会为讨好孝武帝做一些不合乎自己水准的文章。所以用晦暗不明的乐府写作，且使用第三人称的方式，是安全的，也是鲍照可能采取的手段。乐府诗由其特殊性受到鲍照青睐，乐府诗故事性较强，指代不明显，容易被上位者接受，也不至让自己受到迁怒，更能抒发自己的情感。历史上也有很多的文人、谏议大夫利用这样的方法进行劝谏。不管是国侍郎还是中书舍人，都是上位者的幸臣。他们进行谏议之前考虑，如果这些谏议可能触怒上位者，就要仔细掂量，小心措辞，尽可能曲折委婉地表达自己的意见，进而保全自己。鲍照“代”乐府往往迂回、隐晦，但细究其主旨，不难发现，鲍照“代”乐府往往有很强的针对性。主要有以下四种情况：

其一，刺时政。由于创作缘由的特殊性，鲍照“代”乐府常常事隐义晦，令人费解。必须结合史实，才能弄清楚。例如《代淮南王》：

> 淮南王，好长生，服食炼气读仙经。琉璃作碗牙作盘，金鼎玉匕合神丹。合神丹，赐紫房，紫房彩女弄明珰，鸾歌凤舞断君肠。
>
> 朱门九重门九闺，愿逐明月入君怀。入君怀，结君佩，怨君恨君恃君爱。筑城思坚剑思利，同盛同衰莫相弃。[③]

《代淮南王》前半阕写淮南王徒好神仙，把大量财力、物力及自己的精力都放在寻仙之上，使后宫徒生怨恨。“怨君恨君恃君爱”一语包含感情复杂微妙，因爱生恨，但依然希望“君”不要抛弃自己，因而发出“同

① 《魏书》，中华书局，1974，第2142页。
② 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，1980，第229页。
③ 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，1980，第246页。

盛同衰莫相弃”的情深之语。鲍照最初被临川王刘义庆擢为国侍郎，本准备大展宏图，但是临川王无心政途，“唯晚节奉养沙门，颇致费损”[①]，此篇当刺此事。

再如鲍照《出自蓟北门行》：

羽檄起边亭，烽火入咸阳。征骑屯广武，分兵救朔方。严秋筋竿劲，虏阵精且疆。天子按剑怒，使者遥相望。雁行缘石径，鱼贯度飞梁。箫鼓流汉思，旌甲被胡霜。疾风冲塞起，沙砾自飘扬。马毛缩如猬，角弓不可张。时危见臣节，世乱识忠良。投躯报明主，身死为国殇。[②]

朱秬堂《乐府正义》曰：“古称燕赵多佳人。出自蓟北门行本曹植艳歌，与从军无涉。自鲍照借言燕蓟风物及征战辛苦，竟不知此题为艳歌矣。”[③] 这首诗影射当时战事。《宋书》本纪第五“文帝”条记载：

辛巳，索虏寇汝南诸郡，陈南顿二郡太守郑琨、汝阳颍川太守郭道隐委守走。索虏攻瓠城，行汝南郡事陈宪拒之。[④]

秋七月庚午，遣宁朔将军王玄谟北伐。太尉江夏王义恭出次彭城，总统诸军。乙亥，索虏碻磝戍委城走。冬闰月癸亥，玄谟攻滑台，不克，为虏所败，退还碻磝。[⑤]

《资治通鉴》卷一二五“宋记”条记载：

乙丑，魏主渡河，众号百万，鞞鼓之声，震动天地；玄谟惧，退走，魏人追击之，死者万余人，麾下散亡略尽，委弃军资器械山积。[⑥]

癸卯，仁将八万骑追及康祖于尉武。康祖有众八千人，军副胡盛之。欲依山险间行取至，康祖怒曰：“临河求敌，遂无所见；幸其自送，奈何避之！”乃结车营而进，下令军中曰：“顾望者斩首，转步者

① 《宋书》，中华书局，1974，第1477页。
② 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，1980，第165页。
③ 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，1980，第165页。
④ 《宋书》，中华书局，1974，第98页。
⑤ 《宋书》，中华书局，1974，第99页。
⑥ 《资治通鉴》，中华书局，1976，第3949页。

斩足！”魏人四面攻之，将士皆殊死战。自旦至晡，杀魏兵万余人，流血没踝，康祖身被十创，意气弥厉。①

鲍照此篇末尾“时危见臣节，世乱识忠良”一句影射当时将领面对北魏的进攻，有人逃跑，有人坚持抵抗。此诗当刺此事。

其二，刺社会风气。除了时政刺诗，鲍照乐府还有针砭社会不良风气的佳作。如《代陆平原君子有所思》：

西上登雀台，东下望云阙。层关肃天居，驰道直如发。绣甍结飞霞，璇题纳明月。筑山拟蓬壶，穿池类溟渤。选色遍齐代，征声匝邛、越。陈钟陪夕宴，笙歌待明发。年貌不可留，身意会盈歇。蚁壤漏山河，丝泪毁金骨。器恶含满欹，物忌厚生没。智哉众多士，服理辨昭昧。②

此篇前半阕极尽描绘之能事，体现当时的奢侈之风。后半阕辩理，揭示藏在浮华背后的隐忧，讽刺当时奢华与浪费的不正之风。

其三，刺君臣。鲍照在政途上屡次碰壁，却屡败屡战，或因生性耿直，或因才华横溢，遭人陷害。因此渴望上位者贤明，能了解自己的忠诚，故而多以男女之情喻君臣之义。如《代北风凉行》：

北风凉，雨雪雱，京洛女儿多妍妆。遥艳帷中自悲伤，沈吟不语若为忘。问君何行何当归？苦使妾坐自伤悲。虑年至，虑颜衰，情易复，恨难追。③

“北风凉”出自《诗经·北风诗》：“北风其凉，雨雪其雱。”首句化用卫诗，表现恶劣的天气环境，如同女主人公此刻凄冷的心情，经过精心修饰的容颜却无人欣赏。女子深沉的思念令她沉吟不语，只希望思恋之人能早日归来，否则长时间的等待只会使人伤悲失望，时间飞逝，容颜流逝，空留一腔怨恨。平声韵脚令全诗格调深沉，明陆时雍《古诗镜》云：“哀音急节，苦深语。”④《代白纻曲二首》《代白纻舞曲歌辞四首》《代朗

---

① 《资治通鉴》，中华书局，1976，第3953页。

② 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，1980，第168页。

③ 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，1980，第250页。

④ （明）陆时雍：《古诗镜》第14卷，《文渊阁四库全书》本。

月行》均采用女方思恋男方的形式来表达曲折的君臣之义。

其四，刺生存环境。还有部分“代”乐府，作者以动物的角度立言，通常为了比喻自己严酷的生存环境与左右为难的政治处境。其中最出色的有《代空城雀》：

雀乳四鷇，空城之阿。朝拾野粟，夕饮冰阿。高飞畏鸱鸢，下飞畏网罗。辛伤伊何言，怵迫良已多。诚不及青鸟，远食玉山禾。[1]

诗人借空城之雀，言自身流离之苦。诗中“高飞畏鸱鸢，下飞畏网罗”，极言空城之雀严酷的生存环境，自己如同空城雀，只为免网罗也。“辛伤”从身体和心理两方面表明作者的双重折磨，“怵迫”暗示作者害怕与被迫，无力与无奈体现得淋漓尽致。而这种心理上的感受，一只鸟是不会有的，这显然是诗人的自托之辞。这样胆战心惊的生存环境使鲍照更加敏感，为人处世明哲保身。然而害怕到一定程度可能会有惊人之举，如《代雉朝飞》：

雉朝飞，振羽翼，专场挟雌恃强力。媒已惊，翳又逼，篙间潜彀卢矢直。刎绣颈，碎锦臆，绝命君前无怨色。握君手，执杯酒，意气相倾死何有。[2]

此曲为琴曲歌辞，全诗以雉为主人公进行述怀，淋漓酣畅。明陆时雍《古诗镜》卷一四认为此诗“慷慨绝色”。[3] 诗中鲍照借“绝命君前”的“雉”激烈地表明自己的心迹。

第三，鲍照“代”乐府都呈现出强烈的倾诉性。鲍照的“代”乐府往往都有明确的主人公，每一首“代”乐府都是诗中主人公在讲自己的故事。鲍照“代”乐府通常采用第一人称的视角来进行议论抒情，诗人自己往往隐在作品之后，让诗中主人公替自己代言。这种双重视角的写作手法也是继承了古乐府的优良传统。

鲍照“代”乐府往往抒古今共同之情，这些情感是鲍照深刻体会的，这也说明鲍照更多关注的是自己的内心感受与价值。故事里的主人公都有

① 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，1980，第251页。
② 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，1980，第249页。
③ （明）陆时雍：《古诗镜》第14卷，《文渊阁四库全书》本。

与鲍照共通的情感，因此鲍照借他们抒发古今之情。

参照乐府诗发展，不难发现，鲍照乐府与古乐府有不同之处。汉魏乐府通常借古题咏时事，或因旧曲申今情。晋代为一变，晋代乐府创作多借古题咏古事，而鲍照则是借古题抒古今之情，又为一变。这是值得我们后来研究者关注的。

其中最多的是以女主人公的视角写相恋男子的各种状态。实质上，这是鲍照以男女之情暗喻君臣之义。其中的女主人公便是鲍照自己。每首代乐府都有其特定的主人公。鲍照“代”乐府诗常以征夫、动物、怨妇、寒士、羁旅之人来隐喻自己的处境。如《代鸣雁行》：

> 雝雝鸣雁鸣正旦，齐行命侣入云汉。中夜相失群离乱，留连徘徊不忍散。憔悴容仪君不知，辛苦霜雪亦何为？[1]

《代鸣雁行》此诗开篇是美好的，双雁始相随，自由自在，以雝雝声相和。忽然笔锋一转，双雁中夜相失，虽徘徊原地等待，依然不得相见，悲凉的意境自此全出。“憔悴容仪”“辛苦霜雪”，悲苦之情令人感伤。此诗似以离群之雁喻人，表现自己的命运坎坷。

鲍照由于官场上的“横不称意”，慢慢心灰意冷，常作乐府诗劝诫后来人及时行乐。例如《代少年时至衰老行》：

> 忆昔少年时，驰逐好名晨。结友多贵门，出入富儿邻。绮罗艳华风，车马自扬尘。歌唱青齐女，弹筝燕赵人，好酒多芳气，肴味厌时新。今日每相念，此事邈无因。寄语后生子，作乐当及春。[2]

此篇通过追忆少年时期的风光往事，对比如今的风光不再，以此劝诫后来人珍惜时光，及时行乐。再如《代边居行》：

> 少年远京阳，遥遥万里行，陋巷绝人径，茅屋摧山冈。不睹车马迹，但见麋鹿场，长松何落落，丘陇无复行。边地无高木，萧萧多白杨，盛年日月尽，一去万恨长。悠悠世中人，争此锥刀忙，不忆贫贱时，富贵辄相忘。纷纷徒满目，何关慨予伤。不如一亩中，高会挹清

---

① 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，1980，第223页。

② 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，1980，第198页。

浆，遇乐便作乐。莫使候朝光。[①]

诗人塑造了一个体会世事无常后，无奈选择边居的少年形象，以少年的口吻劝诫后来人不要热衷富贵名利，要学会享受生活，及时行乐。又如《代堂上歌行》：

四坐且莫喧，听我堂上歌。昔仕京洛时，高门临长河。出入重宫里，结友曹与何。车马相驰逐，宾朋好容华。阳春孟春月，朝光散流霞。轻步逐芳风，言笑弄丹葩。晖晖朱颜酡，纷纷织女梭。满堂皆美人，目成对湘娥。虽谢侍君闲，明妆带绮罗。筝笛更弹吹，高唱好相和。万曲不关情，一曲动情多。欲知情厚薄，更听此声过。[②]

全诗塑造了一个风光无限的富贵之人，描绘了一幅今朝有酒今朝醉的宴饮场景，主要用于劝客人进酒作乐之时。在仕途失意之时，鲍照感到世事无常，常借酒麻醉自己，所以劝诫世人及时行乐之作较多。

在鲍照的一生中，羁旅、漂泊与宦游占了很大比例。鲍照乐府诗中所塑造的游子形象多为自己的心声，例如《代邽街行》：

伫立出门衢，遥望转蓬飞。蓬去旧根在，连翩逝不归。念我舍乡俗，亲好久乖违。慷慨怀长想，惆怅恋音徽。人生随事变，迁化焉可祈。百年难必果，千虑易盈亏。[③]

鲍照出身寒门，在仕途上一直不顺。且性格孤介，后因宦游与心结难解染上重病。所以乐府诗中多有表现自己生活悲苦，穷困潦倒之作。又如《代贫贱苦愁行》：

湮没虽死悲，贫苦即生剧。长叹至天晓，愁苦穷日夕。盛颜当少歇，鬓发先老白。亲友四面绝，朋知断三益。空庭惭树萱，药饵愧过客。贫年忘日时，黯颜就人惜。俄顷不相酬，恧怩面已赤。或以一金恨，便成百年隙。心为千条计，事未见一获。运圮津涂塞，遂转死沟

① 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，1980，第203页。
② 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，1980，第190页。
③ 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，1980，第202页。

溢。以此穷百年，不如还窀穸。[1]

生活上的困顿从侧面反映鲍照仕途上的艰辛，面对生活困境，鲍照心理承受着巨大的压力。亲戚的疏远，朋友的势利，都让他感到尊严受到了极大伤害，甚至发出“不如还窀穸”的悲凉之叹。

综上可知，鲍照“代”乐府在继承中又有新的发展。“代”乐府是鲍照进行乐府创作时的特殊考虑，是一种变相的抒情策略。既非简单的模拟之作，也非简单的代言作品。诗人根据当时的社会政治环境有自己的特殊创作意图：既可以现在说自己想说的话，又可以今后继续说自己想说的话。“代”乐府是诗人委曲求全的一种创作模式，借乐府诗中主人公之口，言“吞声踯躅不敢言”的隐情。由于刘宋严酷的政治环境及鲍照自身敏感的性格，“代”乐府有其独特的创作风貌，多为“刺诗”，分别为刺时事、刺生存环境、刺社会不良风气、刺君臣之义。在理解其“代”乐府创作时，需要结合历史环境及鲍照个人经历，才能深入了解其乐府诗背后的真正主旨及创作意图。“代”乐府是诗人在特殊历史时期的特殊创作考量，体现了鲍照写作乐府的创作自觉。

鲍照“代”乐府风格俊逸，词旨幽深，意味隽永。鲍照“代”乐府诗不同于其他诗歌那样用字怪癖，谋篇布局严谨。“代”乐府往往字面意思简单，但有寄托隐藏其后。这类乐府字面上体现的只是冰山一角，背后却有许多内容隐藏，这就是鲍照“代”乐府诗中的“显”与“隐”，需要我们深入挖掘。

---

① 钱仲联：《鲍参军集注》，上海古籍出版社，1980，第200页。

论隋唐“涉辽”乐府诗的主题特征

袁绣柏（沈阳，沈阳师范大学文学院，110034）

提　要：古代乐府诗中存在大量具有地域意象的诗歌。从这一视角出发，将乐府诗研究与地域文学研究相结合，不但可以深入解读乐府诗的地域特色，而且对发掘地方文学文化也具有深刻的意义。文章首先明确了隋唐乐府中涉辽诗的题目及数量，在此基础上，论述了隋唐“涉辽”乐府诗的四大主题，并阐述涉辽诗以战争为中心的主题特点，对其中个别诗题进行了发掘。

关键词：隋唐　“涉辽”乐府诗　主题特征

作者简介：袁绣柏，女，1976年8月生，辽宁省沈阳市人。文学博士，沈阳师范大学文学院副教授，主要从事中国古代文学研究，主攻方向为魏晋南北朝隋唐文学和乐府学。

古代乐府诗中存在大量具有地域意象的诗歌，从这一视角出发，将乐府诗研究与地域文学研究相结合，不但可以深入解读乐府诗的地域特色，而且对发掘地方文学文化也具有深刻的意义。本文选取隋唐“涉辽”乐府诗作为研究对象，通过对涉辽诗的主题研究，进而探索古代辽宁在文学史上的作用与意义。

一　隋唐“涉辽”乐府诗概述

所谓隋唐“涉辽”乐府诗，就是指隋唐乐府诗中，题目或内容涉及古代辽宁的诗歌作品。由于古今地名与地域划分的差异，在隋唐乐府中，相关古代辽宁主要是通过辽东、辽西、辽水、辽海、辽阳、营州、玄菟、白

狼河等地理意象来体现的。据本人统计，此类“涉辽”乐府诗不少于40题70首，[1] 如下表所示：

意　象	乐府诗
辽　东	杨素《出塞》、隋炀帝《纪辽东》二首、王胄《纪辽东》二首、王建《辽东行》、郑遂初《别离怨》、岑参《裴将军宅芦管歌》、陈陶《钱塘对酒曲》
辽　西	薛道衡《昔昔盐》、赵嘏《昔昔盐》二首、令狐楚《长相思》、金昌绪《春怨》（一作《伊州歌》）、徐凝《莫愁曲》、崔颢《雁门胡人歌》、顾非熊《关山月》、许景先《阳春怨》、郑锡《度关山》
辽　水	王维《出塞》、僧贯休《入塞曲》、陶翰《从军行》、刘商《胡笳十八拍·第十四拍》、王训《度关山》、崔颢《游侠篇》、李贺《摩多楼子》、王建《渡辽水》、张籍《征妇怨》、刘驾《塞下曲》、张仲素《塞下曲》、李白《永王东巡歌十一首》、王维《出塞》、张乔《塞上（一作塞下曲）》、韦应物《鼙鼓行》、王宏《从军行》、陶翰《燕歌行》
辽　海	杜甫《后出塞》、沈佺期《关山月》、刘方平《梅花落》、李白《豫章行》、赵嘏《昔昔盐》、刘元淑《妾薄命》、郑锡《出塞》、李冶《春闺怨》、李白《春怨》、崔珪《孤寝怨》、贾至《燕歌行》、李中《春闺辞》
辽　阳	僧皎然《陇头水》、僧皎然《从军行》、司空曙《塞上曲》、张继《长相思》、于濆《辽阳行》、窦巩《少妇词》、司空曙《塞下曲》、崔颢《辽西作（一作关西行）》、张籍《别离曲》、鲍氏君徽《关山月》、李中《春闺辞》
营　州	欧阳詹《塞上行》、崔国辅《从军行》、高适《营州歌》
玄　菟	耿纬《入塞曲》
白狼河	沈佺期《独不见》、长孙左辅《关山月》、盖罗缝二首（其二）

另外，张祜《塞下曲》、李商隐《清夜怨》、皎然《从军行》、周朴《塞上行》等诗虽无具体“涉辽”意象．但在诗歌中也明确提到了戍辽、渡辽等，所以也一并收入涉辽诗范畴。

二　隋唐“涉辽”乐府诗的主题特色——以战争为中心

古代辽宁地处边塞，是一个多民族杂居的军政要地。隋唐时期，中原汉族与塞外少数民族之间发生过多次战争。因此隋唐“涉辽”乐府诗几乎

---

[1] 本文所引诗歌均出自《全唐诗》，中华书局，1999。

没有脱离战争背景的作品，与之相关的系列主题也是在此基础上衍生出来的。

（一）歌颂国力强大，渴望建功立业

隋文帝开皇九年，在经历了长期的分裂之后，国家终于回归一统。至唐朝初年，随着对外战争的不断胜利，唐朝的疆域也达到了前所未有的广阔。强大的武装力量，使唐朝在尚武之风的影响下，变得大气与豪迈。这一点在涉辽诗中得到了充分的体现，如张说《破阵乐》：

> 汉兵出顿金微，照日明光铁衣。百里火幡焰焰，千行云骑骈骈。蹙踏辽河自竭，鼓噪燕山可飞。正属四方朝贺，端知万舞皇威。

李白《永王东巡歌》：

> 祖龙浮海不成桥，汉武寻阳空射蛟。我王楼舰轻秦汉，却似文皇欲渡辽。

在盛世的宏伟气魄中，诗人不吝笔墨，以昂扬奋发的精神面貌，充分体现了具有时代特色的尚武精神。

不仅如此，他们不甘于空守诗书，而是将内心的自信与热情化作行动，亲自奔赴边关，驰骋沙场。如张祜《塞下曲》："二十逐嫖姚，分兵远戍辽……小儒何足问，看取剑横腰。"欧阳詹《塞上行》："闻说胡兵欲利秋，昨来投笔到营州。骁雄已许将军用，边塞无劳天子忧。"皎然《从军行》："万里戍城合，三边羽檄分。乌孙驱未尽，肯顾辽阳勋。"张仲素《塞下曲》："三戍渔阳再渡辽，骍弓在臂剑横腰。匈奴似若知名姓，休傍阴山更射雕"，等等。从诗中可见，很多有志青年投笔从戎，保卫边疆，立志为天子分忧。同时，这也是他们渴望建功立业，实现自身价值的美好理想。如崔颢《游侠篇》："少年负胆气，好勇复知机。仗剑出门去，孤城逢合围。杀人辽水上，走马渔阳归。错落金锁甲，蒙茸貂鼠衣。"王维《出塞》："护羌校尉朝乘障，破虏将军夜渡辽。玉靶角弓珠勒马，汉家将赐霍嫖姚。"他们强烈希望通过自己的杰出表现与不懈努力得到朝廷的赏识与重用，帮助国家获得"不闻刁斗声""永定山河誓，南归改汉年"（张乔《塞上》）的和平与安宁，并最终实现"早晚谒金阙"（鲍君徽《关

山月》），“圣代书青史，当时破虏年”（刘驾《塞下曲》）的梦想。

（二）描写战争的残酷，表达反战思想

除了尚武建功的主题之外，在隋唐“涉辽”乐府诗中，还有大量直面战争，描写残酷现实的作品。如崔国辅《从军行》便叙述了一场战斗的过程：“塞北胡霜下，营州索兵救。夜里偷道行，将军马亦瘦。刀光照塞月，阵色明如昼。传闻贼满山，已共前锋斗。”这里诗人并没有仔细刻画战斗的细节，但面对满山的强敌，从北方霜冷的天气、偷道而行的小心谨慎、刀光闪闪、阵色通明的气氛渲染中，我们足以想象前方作战的紧张与激烈。

更为残酷的是，在漫长的戍守生涯里，将士们背井离乡，在陌生的环境里战斗，随时面临死亡的威胁。这在涉辽诗中有着深刻的揭露，如韦庄《汴堤行》：“才闻破虏将休马，又道征辽再出师。朝见西来为过客，暮看东去作浮尸。”永无休止的征战，让疲惫不堪的戍卒在一朝一暮之间，生死相异。王建《渡辽水》：“渡辽水，此去咸阳五千里。来时父母知隔生，重著衣裳如送死。亦有白骨归咸阳，营家各与题本乡。身在应无回渡日，驻马相看辽水傍。”戍辽之行，戍卒与家人都当作最后的诀别，归乡的时候，很多人只剩下归葬的尸骨。更为凄惨的是，很多人甚至要遭到曝尸荒野的命运，如张籍《征妇怨》所写：“九月匈奴杀边将，汉军全没辽水上。万里无人收白骨，家家城下招魂葬。”匈奴自来强悍凶猛，汉军的覆没意味着大量戍卒客死他乡，这种凄惨的场面与杜甫《兵车行》异曲同工，而远方的亲人连为其收尸的机会都没有，只有以招魂葬以寄哀思。又如贾至《燕歌行》：“南风不竞多死声，鼓卧旗折黄云横。六军将士皆死尽，战马空鞍归故营。”南方的士兵转战东北，在旷野厮杀，直至耗尽最后一口气。现场没有胜利的欢歌，诗中描述的是战鼓横卧，旗杆断折，尸横遍野的惨烈情景，而最后一句的战马空归更是触人心魄，感慨良深。

当通往理想的路上堆满白骨，当生命极端脆弱与转瞬即逝的时候，人们对战争也转向了理性的思考，杜甫与贾至的涉辽诗便对此进行了明确的揭示，如贾至《燕歌行》直言“隋家昔为天下宰，穷兵黩武征辽海。”杜甫《后出塞》则言：“主将位益崇，气骄陵上都。边人不敢议，议者死路衢。”统治者的穷兵黩武，统帅无能的刚愎自用，深深刺痛了人们的神经，激发了强烈的反战意识，纷纷表达对和平与安宁的渴望。如：

百里精兵动，参差便渡辽。如何好白日，亦照此天骄。远树深疑贼，惊蓬迥似雕。凯歌何日唱，碛路共天遥。（僧贯休《入塞曲》）

年年郡县送征人，将与辽东作丘坂。宁为草木乡中生，有身不向辽东行。（王建《辽东行》）

（三）苦寒的战争环境，狂放的地域风俗

清人方拱乾在《绝域纪略》中有这样一段话：

七月露，露冷而白如米汁。流露之数日即霜，霜则百卉皆萎。八月雪，其常也。一雪地即冻，至来年三月方释。五六月如中华二、三月，亦复有裸裎。时日昃则须人户矣……春多风，风烈常十余日无出户者。入夏多雹，雹下则黍苗殒。①

这段引文详实地记录了包括辽宁在内的古代东北的气候状况。因为古代辽宁地处北方边塞，气候明显不同于中原，具有独特的地域性特征。所以诗人将其反映在诗歌中，既展现了北方特有的自然风貌，又揭示出战争环境的艰苦。如“勒兵辽水边，风急卷旌旃。绝塞阴无草，平沙去尽天”（刘驾《塞下曲》）、“水声分陇咽，马色度关迷。晓幕胡沙惨，危烽汉月低”（郑锡《度关山》）。相对于中原的和风绿草，戍辽将士更多的是经历荒芜、狂风与飞沙。这里没有繁华的都市，没有美丽的景致，没有欢歌笑语。迷沙危峰之中，唯有无尽的荒凉与孤寂相伴，无比悲壮。又郑锡《出塞》：“关山落叶秋，掩泪望营州。辽海云沙暮，幽燕旌旆愁。”秋色之下，这种悲凉，甚至连军中的旌旆也为之动容，为之凝愁。

这种特殊的地理环境与气候条件，中原人固然难以适应，但塞外人却因此形成了富有地域性的生活习俗与性格特征。这在高适的《营州歌》中得到了印证：

营州少年厌原野，狐裘蒙茸猎城下。虏酒千钟不醉人，胡儿十岁能骑马。

营州是唐代东北边塞重镇，治所在龙城（隋时改名为柳城，即今辽宁

① （清）方拱乾：《绝域纪略》，吉林文史出版社，1993，第101页。

朝阳)，那里杂居着汉族人与契丹人。他们自幼习武，常年以牧猎为生，在广阔的原野上纵马奔驰，粗犷而豪放。从诗中我们也可以了解到，在中原将士戍辽的过程中，面对的都是十分强悍的对手，故而守卫与征战的艰巨性也就不言自明了。

(四) 戍卒的思乡盼归，闺妇的孤独念远

隋唐“涉辽”乐府诗中，还存在大量的思乡闺怨主题，这些诗也是由戍边征战引发而生的。其中，怀乡的男主角是戍辽的将士，而闺怨的女主角则是这些戍卒的妻子。正如张继在《长相思》中所写的那样，“辽阳望河县，白首无由见。”他们思乡与闺怨的内容是紧紧围绕时空的遥远与漫长展开的：

辽东万里辽水曲，古戍无城复无屋。黄云盖地雪作山，不惜黄金买衣服。战回各自收弓箭，正西回面家乡远。(王建《辽东行》)

卷帘迟日暖，睡起思沈沈。辽海音尘远，春风旅馆深。疏篁留鸟语，曲砌转花阴。寄语长征客，流年不易禁。(李中《闺辞》)

相隔迢迢，会面遥遥。男女主人公不禁愁肠百转，潸然泪下。“辽天望乡者，回首尽沾襟”(周朴《塞上行》)、“如何幽咽水，并欲断君肠。西注悲穷漠，东分忆故乡”(皎然《陇头水》)、“征人望乡思，战马闻鼙惊”(鲍君徽《关山月》)。

不仅如此，在涉辽诗中，这种时空的距离，又往往与音信不通的描述结合在一起。如“坐惜年光变，辽阳信未通”(窦巩《少妇词》)、“荡子戍辽东，连年信不通”(郑遂初《别离怨》)、“不得辽阳信，春心何以安”(李中《春闺辞》)、“几度长安发梅柳，节旄零落不成功”(陈陶《水调词》)等等。其中，最有代表性的诗句应是沈佺期《独不见》中的“九月寒砧催木叶，十年征戍忆辽阳。白狼河北音书断，丹凤城南秋夜长”。其中，“九月寒砧催木叶，十年征戍忆辽阳”是表述征夫从军已久，夫妻分别时间之长。而“白狼河北音书断，丹凤城南秋夜长”则描写了夫妻相距之远，通过空间上的重重阻隔来表现二人相见之难，诗句情感缠绵，然境界不失自然开阔。

在这种情况下，独守空房的女子往往只能将相思寄托与明月和梦境，让这些给自己些许慰藉。于是，“梦”便成为涉辽诗中一个很重要的情

境，如：

绮席春眠觉，纱窗晓望迷。朦胧残梦里，犹自在辽西。（令狐楚《长相思》）

海上清光发，边营照转凄。深闺此宵梦，带月过辽西。（顾非熊《关山月》）

打起黄莺儿，莫教枝上啼。啼时惊妾梦，不得到辽西。（金昌绪《春怨》）

这三首诗都是通过对闺中少妇日常生活的细节描写，表现其对戍守辽西的丈夫的相思之情。虽然寄托梦境，但字里行间，形成了梦境与现实强烈反差，更加凸显了分离之苦。其中，金昌绪的《春怨》备受好评，《南苑一知集》曰："望辽西，情也。欲到辽西，情紧矣。除是梦中可到辽西，又恐莺儿惊起，使梦不成，须于预先安排莫教他啼。夫梦中未必即到辽西，莺儿未必即来惊梦，无聊极思，故至若此，较思归望归者，不深数层乎？"① 黄叔灿在《唐诗笺注》中评曰："忆辽西而怨思无那，闻莺语而迁怒相惊，天然白描文笔，无可移易一字。此诗前辈以为一气团结，增减不得一字，与'三日入厨下'诗，俱为五绝之最。"②

三 《纪辽东》的主题与历史价值

据《隋书》记载，隋炀帝曾三征高丽，皆败绩而归，其中尤以大业八年初次征辽东的失败最为惨重，"初，渡辽九军三十万五千人，及还至辽东城，唯二千七百人。帝大怒，以述等属吏。至东都，除名为民。"③ 而炀帝君臣的四首《纪辽东》正是在这次征讨之后创作的，在诗中他们高唱凯歌，豪气四溢，饱含着胜利的喜悦之情，与史实所录极为矛盾。因此被后人贬评为"自己吹嘘的诗""词旨浮夸，骄亦甚矣"。④ 而通过考证，《纪辽东》不但包含了许多积极的思想因素，而且有助于我们对炀帝大业八年的辽东之征重新做出评价。

① 陈伯海：《唐诗汇评》（下），浙江教育出版社，1996，第3037页。

② 陈伯海：《唐诗汇评》（下），浙江教育出版社，1996，第3037页。

③ 《隋书》第61卷，中华书局，1973，第1466页。

④ 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社，1984，第318页。

（一）秉旄仗节定辽东，俘馘变夷风

在传统的华夷观念里，中国人对本土文化始终都有一种强烈的优越感，这种优越感促使历代统治者怀有一种德化夷狄、泽被四方的政治理想。隋炀帝也是这样，在国家政权逐渐稳固并强大之后，隋炀帝便希望在自己的统治之下，国家处于“无怠无荒，四夷来王”的状态之中。隋朝在征服了周边的少数民族之后，独有辽东的高句丽不甘臣服，不但“移告之严，未尝面受，朝觐之礼，莫肯躬亲……拥塞道路，拒绝王人，无事君之心”[①]，还“兼契丹之党，虔刘海戍，习靺鞨之服，侵轶辽西”。[②] 为了消除高句丽对隋朝的威胁，炀帝才决定亲征辽东，所以这是一场出于政治需要而进行的战争。为此他招募军士多达“一百一十三万三千八百，号二百万，其馈运者倍之。癸未，第一军发，终四十日，引师乃尽，旌旗亘千里。近古出师之盛，未之有也”。[③] 面对一个小小的高句丽，他竟然出动如此庞大的兵力，除了表明其对此次战争的重视之外，还体现了炀帝以武力威慑四方的政治心理。他希望借此次出征向东部、西部及北部的少数民族显示隋王朝的强大，让边塞诸国产生畏惧，从而安心归顺，以获得“俘馘变夷风”的效果。所以这次东征虽然耗费了大量的人力与物力，给社会增加了许多不稳定因素，但从炀帝个人的角度来看，征辽东乃是其王霸理想的一种体现。他傲视古人，渴望建功立业，凸显了作为关陇军事贵族的那种政治豪情。

（二）十乘元戎才渡辽，扶涉已冰消

从炀帝与王胄的诗歌内容来看，他们所确定的胜利乃是隋军渡辽的成功。据《隋书》记载“癸巳，上御师。甲午，临戎于辽水桥。……甲午，车驾渡辽。大战于东岸，击贼破之，进围辽东”。[④] 而王胄在诗中所描述的“十乘元戎才渡辽，扶涉已冰消”正是对这一胜利的颂扬。所以在炀帝君臣看来，渡过辽水以后，隋军极大地打击了高丽的军事力量，在某种程度上已经完成了东征的目的。虽然萨水之战以败绩告终，但那只是战争中的

---

① 《隋书》第4卷，中华书局，1973，第80页。

② 《隋书》第4卷，中华书局，1973，第80页。

③ 《隋书》第4卷，中华书局，1973，第81~82页。

④ 《隋书》第4卷，中华书局，1973，第82页。

一个负面片断，整个战争中已经取得了很大的战果，所以并不能借此而否定全部的战争。而且关于萨水之败，史料记载尚存许多矛盾之处，可以直接影响到我们对战争的判断。如《隋书·宇文述传》云："初，渡辽九军三十万五千人，及还至辽东城，唯二千七百人。"① 《通典》云："诸军败绩，还者千人而已。"② 而《隋书·炀帝纪》则曰："九军并陷，将帅奔还，亡者二千余骑。"③ 《北史》亦曰："九军并陷，师奔还，亡者千余骑。"④ 一书之内，多书之间所记数字，皆相差悬殊。今有熊义民在《隋炀帝第一次东征高句丽兵力新探》一文中对此进行了探讨，其得出的结论为："（萨水之战）损失当不太大，因为失败的原因是'宇文述以兵馁退归，'非大败也……何况九军中的卫文升军全军而还，薛世雄军亦是在击破敌人后而还，所以'九军'并陷实是夸大其词，不足为据。"⑤ 因此，这一次征战虽然没有令高句丽臣服，但是隋军所受的损失也不至于很惨重。而隋炀帝在当年九月退兵回朝，则应当是出于气候转寒对隋军不利的考虑，据《隋书·段文振传》曰：

> 水潦方降，不可淹迟，唯愿严勒诸军，星驰速发，水陆俱前，出其不意，则平壤孤城，势可拔也。若倾其本根，余城自克。如不时定，脱遇秋霖，深为艰阻，兵粮又竭，强敌在前，靺鞨出后，迟疑不决，非上策也。⑥

既然平壤未拔，气候转变又给隋军攻城带来许多不利的因素，如果继续与之相持，必会造成更大的损失，所以隋炀帝才会在九月班师，以胜利者的姿态回到了洛阳。

（三）策功行赏不淹留，全军藉智谋

此次东征，隋军未能取得全面的胜利对隋炀帝而言是个遗憾，但他并未因此而否定整个战役中取得的成绩。通观《隋书》关于大业八年之记

---

① 《隋书》第61卷，中华书局，1973，第1466页。
② （唐）杜佑：《通典》第186卷，中华书局，1988，第5014页。
③ 《隋书》第4卷，中华书局，1973，第82～83页。
④ 《北史》第12卷，中华书局，1974，第460页。
⑤ 熊义民：《隋炀帝第一次东征高句丽兵力新探》，《暨南学报》2002年第4期。
⑥ 《隋书》第60卷，中华书局，1973，第1460页。

载，凡随炀帝东征之朝臣，无论文官或武将，受到褒奖者不可胜记。如陈棱“辽东之役，以宿卫迁左光禄大夫”。[1] 阎毗“及征辽东，以本官领武贲郎将，典宿卫。时众军围辽东城，帝令毗诣城下宣谕，贼弓弩乱发，所乘马中流矢，毗颜色不变，辞气抑扬，卒事而去。寻拜朝请大夫，迁殿内少监，又领将作少监事”。[2] 王胄“从征辽东，进授朝散大夫”[3] 等。从整个战争来说，将帅们都很英勇，即使宇文述等人也是为了追求战功而导致的失败。所以在萨水战役之前，隋军的士气应当是很高涨的，这一点得到了炀帝的肯定，也为其再次出兵朝鲜树立了信心。因而他才发出“全军藉智谋”的感叹而“策功行赏不淹留”。

因此，《纪辽东》围绕大业八年隋军征辽东这一事件，抒发了炀帝君臣对战争胜利的喜悦之情，虽然语句颇有浮夸之嫌，但它却是融叙事与抒情于一体的纪实性作品，其中不但体现了隋朝君臣傲视古人的自信，还张扬了他们渴望建功立业的豪情。

① 《隋书》第 64 卷，中华书局，1973，第 1519 页。
② 《隋书》第 68 卷，中华书局，1973，第 1595 页。
③ 《隋书》第 76 卷，中华书局，1973，第 1742 页。

唐五代乐府诗创作情形之定量分析

毛梅清　尚永亮（武汉，武汉大学文学院，430072）

提　要：唐五代是乐府诗创作的重要时期，现知作者443人，乐府诗数量3428首。其创作情形及在各时段的分布，呈现出由低而高、最后回落的发展态势：中唐为繁荣期，作品量高达1194首；初、盛唐和晚唐为次繁荣期，五代为低潮期。其中存诗量30首以上的18位诗人最具代表性。此外，依据旧题乐府（1546首）和新题乐府（1263首）在不同时期的数量分布，可以勾勒出前者在初、盛唐独盛，后者在中、晚唐乃至五代蓬勃兴起的发展曲线，也可以通过表层的数量关系，发现二者与唐五代社会政治、文人创作理念、乐府曲辞流传方式和音乐变化的内在关联。

关键词：唐五代乐府诗　创作情形　旧题乐府　新题乐府　定量分析

作者简介：毛梅清，女，湖北边防总队，武汉大学委培研究生；尚永亮，武汉大学文学院教授、博士生导师。

乐府诗由汉至唐，创作长盛不衰，并稳固地成为“诗之一体”。在唐五代340余年间，众多作家不仅创作了数量可观的乐府诗，而且就题材表现、主题内涵、艺术手法及风格意趣等方面言，都在承继前代的基础上有了新的发展和充实，由此形成乐府诗发展史上“唯一一个可以抗衡汉魏六朝乐府的发展阶段”。[①] 对此一阶段所取得的成就，已有文章予以探讨，但多欠实际情形的准确判断和整体观照。本文则拟从最基本的数量关系入手，厘清唐五代乐府诗作数量、作者数量及其在不同时段的分布情形。并通过相关数据的具体分析，考察其嬗变情形，总结其内在

① 侯长虹：《唐代文人用乐府旧题抒发新意的特点》，《商业文化》2010年第11期。

规律。

一　唐五代乐府诗在不同阶段的分布状况

学界对乐府诗概念的认识存在狭义与广义之分：“由狭义言，乐府乃专指入乐之歌诗，故《文心雕龙·乐府篇》云：‘乐府者，声依永，律和声。’而由广义言，则凡未入乐而其体制意味，直接或间接模仿前者，皆得名之曰乐府。”[①] 概言之，狭义乐府诗指汉及以后入乐之歌诗，包括文人创作和采自民间之作；广义乐府诗包括没有入乐而袭用乐府旧题，或摹仿乐府诗体裁的作品，如元白的新乐府，元结的系乐府等。对乐府诗概念的认识直接影响到对唐代乐府诗相关数据的统计，本文以广义乐府诗作为统计基准，主要依据郭茂倩《乐府诗集》，剔除其重收误收之作，另参考《全唐诗》《全唐诗补编》《全乐府》等，对郭氏漏收篇目进行补录。只有存目或存句者，一并计入总数，在表中以括注的形式加以标示。五代词作不纳入统计范围。

表 1　唐五代乐府诗作者数及诗作量分析总表

数量 \ 时代	初　唐	盛　唐	中　唐	晚　唐	五　代	时代不详	合　计
乐府诗作者数	83	115	98	90	32	25	443
乐府诗作量	502	757	1194	676	160	139	3428
作者数百分比（%）	18.74	25.96	22.12	20.32	7.22	5.64	
诗作量百分比（%）	14.65	22.08	34.83	19.72	4.67	4.05	

根据统计，唐五代乐府诗作者数为 443 人，[②] 诗作量为 3428 首（其中包括作者不详的作品 375 首，年代不详的作品 139 首）。我们依据传统的“四唐说”，加上五代，划分为初、盛、中、晚、五代五个时段。[③] 在此基础上，将有关数据编制成《唐五代乐府诗作者数及诗作量分析总表》（表 1），以对唐五代乐府诗作者及诗作量在不同时段的分布状况获得总体把握，并为下文将要展开的分析论述提供一个基本依据。

---

① 萧涤非：《汉魏六朝乐府文学史》，人民文学出版社，1984，第 9 页。

② 这里的作者数只统计姓名可考者。

③ 参阅尚永亮等《唐知名诗人之层级分布与代群发展的定量分析》，《文学遗产》2003 年第 6 期。

据表1所示，唐五代乐府诗作者、作品量的发展曲线呈由低而高、最后回落的态势，其中初唐作者83人，诗502首；盛唐作者115人，诗757首；中唐作者98人，诗1194首；晚唐作者90人，诗676首；五代作者32人，诗160首。就其在唐五代乐府诗作者数和诗作量中所占比率来看，则五个时段分别为：初唐18.74%、14.65%；盛唐25.96%、22.08%；中唐22.12%、34.83%；晚唐20.32%、19.72%；五代7.22%、4.67%。

以上数据，基本反映了唐五代乐府诗在各时段的发展情形：初唐百年，诗人们仍然保持着六朝以来对乐府诗创作的热情，作者数和诗作量均较可观；进入盛唐，此趋势进一步加强，参与乐府诗创作的诗人数和诗作量相对初唐分别增长了39%和51%。到了中唐，创作态势更为兴盛，在诗人数相对盛唐减少17人的情况下，诗作量却大幅上升，增长了58%。晚唐诗人数虽与中唐大抵持平，而诗作量却大为减少，仅占中唐的56.6%。时至五代，此一创作颓势愈趋明显，无论作者数还是诗作量，均约为初唐的30%多些，为各时段之最低值。

上述乐府诗的发展态势，与唐代诗歌的总体发展趋势具有一致性："从初唐到中唐，无论作者数还是诗作量，均呈明显的上升态势；中唐与晚唐两大时段，作者数、诗作量则大体持平，而中唐略高；从晚唐到五代，作者数及诗作量均直线下降。"[①] 两相比较，不难看出二者创作发展态势之大致相合，所不同者，唯中唐乐府诗量远高于晚唐，而这一特殊之点，盖与中唐勃兴的"新乐府运动"有相当之关联。

二　唐五代乐府诗作者的层级分布及重要作家遴选

在基本了解唐五代乐府诗发展情形的基础上，我们试着以乐府诗创作量的多寡为基准，将这些乐府诗作者分为四个层级，即诗作量10首以下的为一般参与层、11～29首之间的为活跃参与层、30～50首之间的为多产层、51首以上的为高产层（见表2）。借此考察唐五代各时段诗人参与乐府诗创作的具体情形。

① 尚永亮等：《唐知名诗人之层级分布与代群发展的定量分析》，《文学遗产》2003年第6期。

表 2　唐五代各时段乐府诗作者的层级分布

	初　唐	盛　唐	中　唐	晚　唐	五　代	时代不详	合　计
一般参与者	75	100	72	74	31	25	377
活跃参与者	5	9	18	10	1	0	43
多产者	2	4	2	3	0	0	11
高产者	1	2	6	3	0	0	12

从表 2 可知，唐五代有姓名可考的 443 名乐府诗作者中，存诗 10 首以下的一般参与者共计 377 人，占总人数的 85.10%；11～29 首之间的活跃参与者 43 人，占总人数的 9.71%；30～50 首之间的多产者 11 人，占总数的 2.48%；50 首以上的高产者 12 人，占总数的 2.71%。

比较各层级在各时段的具体分布可知，一般参与者，盛唐最多（100 人），五代最少（31 人），其余三个时段则基本相当；活跃参与者，中唐最多（18 人），五代最少（1 人），盛唐和晚唐人数相当；多产作者，各时段人数相差不大，盛唐最多（4 人），晚唐次之，初唐和中唐持平，而五代空缺；高产作者，中唐最多（6 人），占了总数的一半，晚唐次之，盛唐、初唐又次之，五代空缺。由此表明，在唐五代各时段的乐府诗创作中，盛唐虽然诗人最众，但一般参与者居多，尽管多产者居首位，然与其他时段相差甚微，且高产者数远低于中唐，说明其创作力并非最强；中唐的作者数虽低于盛唐，但活跃参与者和高产者人数均最多，说明其创作力最强；晚唐作者数略低于中唐，在多产者相当的情况下，活跃参与者和高产者却减了一半，说明其创作力已开始下降。初唐因参与者较盛、中、晚三时段少，故各阶层的人数也相应少一些，创作力适中；五代作者数最少，主要集中于一般参与者阶层，没有多产和高产者，说明其创作力最弱。

由上述层级分布，可以清楚地了解唐五代乐府诗之创作与不同层级诗人间的关系度，了解为唐五代乐府诗做出较大贡献者究竟是哪些人。就总的情形而言，一般参与者虽然人数最多，但因其创作量小，故较难成为知名作家；活跃参与者在数量上虽已有了一定提升，具备了成为知名作家的可能性，但相较创作量更大的多产者和高产者，还有一定差距。所以，为了方便、有效地说明问题，我们以现存乐府诗作量 30 首以上的 18 位作者（即多产层和高产层，另有 5 位未列入）为考察对象，依据其诗作量（新、旧题乐府合计）的高低排序，制成表 3：

表3　18位重要作者新旧题乐府诗作量分布①

李白		白居易		李贺		刘禹锡		杜甫		温庭筠		张祜		张籍		贯休	
旧题	新题	旧题	新题	旧题	新题	旧题	新题	旧题	新题	旧题	新题	旧题	新题	旧题	新题	旧题	新题
126	41	21	92	34	78	17	76	23	52	13	50	30	29	12	44	33	23
167		113		112		93		75		63		59		56		56	
王建		孟郊		元稹		王昌龄		薛能		陆龟蒙		王维		令狐楚		李咸用	
旧题	新题	旧题	新题	旧题	新题	旧题	新题	旧题	新题	旧题	新题	旧题	新题	旧题	新题	旧题	新题
9	46	26	27	7	29	27	8	6	29	25	8	14	16	18	12	21	9
55		53		36		35		35		33		30		30		30	

由表3可知，在创作乐府诗30首以上的诗人中，李白（167首）、白居易（113首）、李贺（112首）为翘楚；刘禹锡（93首）、杜甫（75首）紧随其后；温庭筠（63首）、张祜（59首）、张籍（56首）、贯休（56首）、王建（55首）、孟郊（53首）诸人，乃是中坚力量；元稹（36首）、王昌龄（35首）、薛能（35首）、陆龟蒙（33首）、王维（30首）、令狐楚（30首）、李咸用（30首）等人，创作量相对较少，但也是不可忽视的重要作者。而从其时代分布来看，主要集中在盛、中、晚唐，初唐与五代时段缺乏力能扛鼎的乐府大家。

表3还对诗人所作旧题乐府和新题乐府量做了划分。如果单纯从数量上看，李白、王昌龄、贯休、陆龟蒙、令狐楚、李咸用以旧题乐府的创作为主，白居易、李贺、刘禹锡、杜甫、温庭筠、张籍、王建、元稹、薛能诸人则以新题乐府的创作为主，张祜、孟郊、王维三人的新旧题乐府诗数量大体相当。如果从发展变化的角度看，则从杜甫开始，新题乐府的创作量便大大提升，而至中唐的张、王、元、白以及李贺、刘禹锡等人，新题乐府的创作达至极盛。其中白居易的乐府诗数仅次于李白，而新题乐府已是旧题乐府数量的4.4倍。与此相应，旧题乐府的创作在盛唐李白、王昌龄笔下形成高峰，此后便一路下滑，只是到了晚唐陆龟蒙、贯休、李咸用诸人那里，又有了一个小幅的回升。总体而言，在18位重要乐府诗作者那里，新乐府诗的创作数量（669首）远远超过了旧题乐府（462首），并在中晚唐时期表现得尤为突出。这种情形，为我们判定唐五代新旧乐府诗的

① 褚亮、魏徵、武则天、张说等人所作乐府诗虽数量较高，但多为应制的郊庙歌辞，不能全面体现乐府诗创作的风貌，故不纳入考察对象。

创作态势，提供了一个局部的参照。

三 “旧题乐府”与“新题乐府”在唐五代各时段的分布情形及原因

在了解了唐五代乐府诗在各阶段分布情形以及重要作者新、旧乐府诗作数量分布情形的基础上，我们拟进一步从传承与革新的角度对其发展变化予以考察，以期对其发展规律有更深入的把握。

唐五代乐府诗主要分为两大类，即“旧题乐府”和“新题乐府”。旧题乐府指沿用汉魏南北朝乐府旧题（或同出异名）而作的乐府诗，其内容与曲题、曲调具有一定的传承性。由于音乐在不断变化，故后代的“拟古题乐府”主要在辞和内容上进行传承，如唐代文人大量拟作《昭君怨》《班婕妤》等旧题乐府，其内容皆相近。元稹在《乐府古题序》中将拟古题乐府分为“沿袭古题，唱和重复”“虽用古题，全无古义”，或“颇同古义，全创新词”两种，前者为真正的拟古，后者实为创新。新题乐府指唐人自创新题而作的乐府诗，即元稹所谓的“即事名篇，无复倚傍”“遂不复拟古题”之乐府。唐五代旧题乐府主要包括鼓吹、横吹、相和、清商、舞曲、琴曲和杂曲歌辞；新题乐府主要包括新乐府辞、近代曲辞、杂歌谣辞和郊庙歌辞、燕射歌辞中的部分。我们对这两类乐府诗的数量和人数在唐代各时段的分布情形进行统计，制成表4和表5。

表4　时代可考新、旧题乐府数量的时段分布①

时　段	乐府总数	旧题乐府	占总数百分比	新题乐府	占总数百分比
初　唐	243	200	82.30	43	17.70
盛　唐	618	383	61.97	235	38.03
中　唐	1138	545	47.89	593	52.11
晚　唐	661	360	54.46	301	45.54
五　代	66	20	30.30	46	69.70
合　计	2726	1508	55.32	1218	44.68

① 表中诗作数量的合计数为时代可考者（不可考者为188首，其中杂谣歌辞作者、时代不详者105首，旧题乐府38首，新题乐府45首）。此外，郊庙歌辞（500首）和燕射歌辞（14首）几乎为贵族文人所作之颂歌，出于少数人之手，且作品艺术价值不高，故均不列入统计。又，李白的《天马歌》和张仲素的《天马辞》二首归入旧题乐府。下文统计中出现的各时段乐府诗总数皆为旧题乐府与新题乐府数之和。

表 5　新、旧题乐府诗人数的时段分布[1]

时　段	诗人总数	旧题人数	占总数百分比	新题人数	占总数百分比
初　唐	94	70	84. 34	24	28. 92
盛　唐	131	94	81. 74	37	32. 17
中　唐	135	70	71. 43	65	66. 33
晚　唐	120	61	67. 78	59	65. 56
五　代	33	13	40. 63	20	62. 50
合　计	513	308		205	

由表 4 可知，唐五代乐府诗中，旧题乐府诗和新题乐府诗各有 1508 首、1218 首，分别占唐代乐府诗总量的 55. 32% 和 44. 68%；二者共计 2726 首。具体到各时段的分布情形则有较大差异：初唐，旧题乐府 200 首，新题乐府 43 首，分别占该时期乐府诗总数（243 首）的 82. 30%、17. 70%；盛唐，旧题乐府 383 首，新题乐府 235 首，分别占该时期总数（618 首）的 61. 97%、38. 03%；中唐，旧题乐府 545 首，新题乐府 593 首，分别占该时期总数（1138 首）的 47. 89%、52. 11%；晚唐，旧题乐府 360 首，新题乐府 301 首，分别占该时期总数（661 首）的 54. 46%、45. 54%；五代，旧题乐府和新题乐府各为 20 首和 46 首，分别占该时期总数（66 首）的 30. 30%、69. 70%。

这些数据，大致展示了旧题、新题乐府诗从初、盛唐到中、晚唐的变化轨迹：初盛唐时期，旧题乐府诗在数量上占绝对优势，新题乐府诗比例较小。到了中、晚唐时期，这种状况有了较大变化，新题乐府诗在中唐首次超过旧题乐府。晚唐虽是旧题乐府领先，但新、旧题乐府诗在数量上已十分接近。到了五代，新题乐府再度超过旧题乐府。这说明初盛唐以旧题乐府的创作为主，而至中唐和五代，新题乐府已打破了旧题乐府的一统天下，并跃居前列。如果仅就新题乐府的创作数量作一先后比较，可以发现：中唐新题乐府诗比盛唐增长了 1. 52 倍（中唐乐府诗总数仅比盛唐增长 84%），晚唐新题乐府比盛唐增长了 28%（晚唐乐府诗总数仅比盛唐增长 7%）。就此而言，中晚唐时期新题乐府诗的创作确已形成蓬勃发展的态势。

---

① 表中作者合计数比唐五代乐府作者总数（443 人）高，是因为有些诗人旧题、新题乐府皆有创作，分开统计时有重复。

与上述诗作量的变化相关，唐代乐府诗作者对旧、新题乐府的关注度同样呈现出由旧而新渐趋提升的鲜明变化。从表5可知，初、盛唐乐府诗作者对旧题乐府的关注度极高，初唐70人，盛唐94人，均占该时段乐府诗作者数的70%以上。相比之下，中、晚唐乐府诗作者对旧题乐府的关注分别为70、61人，占两时段作者数的51.9%、50.8%，虽仍然维持一个较高的比例，但因其对新题乐府的关注度迅速提升，作者数分别达65、59人（相比旧题作者，中唐差5人，晚唐只差2人），其比重占两时段作者数的48.1%、49.2%，就两类诗人数的比较而言，已比初盛唐时期大大增加了。到了五代时期，这种趋势进一步加强，诗人们对新题乐府的关注首次超过旧题乐府，分别为20、13人，由此展示出乐府诗作者日益重视新题乐府的崭新动向。

"旧题乐府""新题乐府"从初、盛唐到中、晚唐此消彼长的嬗变轨迹，反映出唐代乐府诗的内在发展规律，而导致此一嬗变的原因有二：一是乐府曲辞流传方式的改变和唐代音乐的变化；二是唐代政治、经济状况从唐前期到中晚期发生了巨大变化，使文学理念也相应地发生了变化。

我们知道，旧题乐府最初都有曲有辞，曲、辞、题三者对后世的拟旧题乐府都会有所影响。"多数作品……与曲名、本事或者主题思想方面等保持一定的联系。从一般情况说，用乐府旧题写诗，在思想内容上常常或多或少受到原题、古辞的制约。"[①] 具体来看，曲的影响主要体现在乐歌的风格、表演方式及盛行后形成的文化氛围等方面；辞的影响体现在诗歌体式、内容等方面。但在流传过程中，由于种种缘故，这些总会有所变化，《乐府诗集》曾就此种情形多予论说。如横吹曲辞，"李延年因胡曲更造新声二十八解，乘舆以为武乐。后汉以给边将，和帝时万人将军得用之。魏、晋以来，二十八解不复具存，而世所用者有《黄鹄》等十曲"。[②] 汉相和诸曲"魏晋之世，相承用之。永嘉之乱，五都沦覆，中朝旧音，散落江左"。[③] "清乐者，九代之遗声。其始即相和三调是也，并汉魏已来旧曲。其辞皆古调及魏三祖所作。自晋朝播迁，其音分散……而情变听改，稍复零落。十数年间，亡者将半"。[④] 一般来说，乐府曲辞之流传，

① 王运熙：《乐府诗述论》，上海古籍出版社，1996，第362页。
② 《乐府诗集》，中华书局，1979，第309页。
③ 《乐府诗集》，第376页。
④ 《乐府诗集》，第638页。

因多系纸笔传抄，故较易流传，而曲因其难以保存，时移世易即“情变听改”，加上乐工沦缺，古法不传，很容易消亡。故后世拟古之作多受旧题乐府“辞”的影响，而“曲”的影响随着时间的推移会逐渐减弱。

初唐时的音乐几乎承袭隋代，尽管受南北文化融合的影响，新兴的俗乐——燕乐大为盛行，然清乐的流传还是较为普遍。“唐贞观中，用十部乐，清乐亦在焉。至武后时，犹有六十三曲”。[①] 故初唐音乐受南朝雅乐及吴歌西曲的影响较深。此时旧题乐府曲辞多有流传者，故曲题的本事、体式、风格等方面的特点就易于把握，拟作起来也较为容易，加上乐曲本身在流传，也会吸引一部分文人进行乐歌的拟作。另外，魏晋南北朝文人已有拟旧题乐府的传统，汉鼓吹曲辞、横吹曲辞、相和歌辞是他们拟作最多的部分。他们创作积累的经验、形成的风气在一定程度上也制约了初唐诗人的创作取向。故初唐时期不仅旧题乐府创作量多，而且在风格上也有明显的因袭色彩。所谓“唐有天下三百年，文章无虑三变。高祖、太宗，大难始夷，沿江左余风，絺句绘章，揣合低卬，故王、杨为之伯”[②]，就大体说明了此种情形。

进入盛唐，燕乐风靡各地，许多乐府旧曲失传，以清乐为例，武后时犹有六十三曲，开元时只剩八曲。然“长安已后，朝廷不重古曲，工伎浸缺，能合于管弦者唯《明君》、《杨伴》、《骁壶》、《春歌》、《秋歌》、《白雪》、《堂堂》、《春江花月夜》等八曲。自是乐章讹失，与吴音转远。开元中，刘贶以为宜取吴人，使之传习，以问歌工李郎子。郎子北人，学于江都人俞才生。时声调已失，唯雅歌曲辞，辞典而音雅。后郎子亡去，清乐之歌遂阙”。[③] 可见盛唐以来，古曲逐渐沦丧，此期文人拟作旧题乐府更多是从“辞”的层面进行接受。葛晓音教授在《盛唐清乐的衰落和古乐府诗的兴盛》一文中指出，唐代清商乐在民间尤其是江南依然流行，并为士大夫所好，是古乐府诗盛行不衰的重要原因之一。然而她又认为：“诗内容与题目的传承性固然与音乐有关，但它又在自身发展的过程中逐渐形成一种独立的诗体。这种独立性也是它的兴盛不完全依赖于清乐的重要原因。”[④] 少了“曲”的禁锢，诗歌可以与“曲”的特质顺应，也可以相异

---

① 《乐府诗集》，第639页。

② 《新唐书》，中华书局，1975，第5726页。

③ 《乐府诗集》，第639页。

④ 葛晓音：《盛唐清乐的衰落和古乐府诗的兴盛》，《社会科学战线》1994年第4期。

或背离，因此诗人在创作时便有了更广阔的发挥空间。所以盛唐的古乐府诗因袭成分大为减少，对旧题有了许多扩展和新变。另外，盛唐时繁荣的经济、清明的政治、多元的文化使当时文人更富有浪漫的情怀和喷薄的情感，而较少受体式、格律限制的古乐府诗正与此相合，故许多诗人选择此体，长歌短吟，随情换韵，跌宕起伏，开阖有致，以此表现他们酣畅淋漓的情感。比如诗人李白，他是唐五代创作乐府诗最多的诗人，也是创作旧题乐府最多的诗人。胡震亨云："太白于乐府最深，古题无一弗拟，或用其本意，或翻案另出新意，合而若离，离而实合，曲尽拟古之妙。……今人第谓太白天才，不知其留意乐府，自有如许功力在，非草草任笔性悬合者。"[①] 这段议论，不仅指出了李白乐府诗创作的卓越成就，而且也暗示了李白多作乐府与其内在心性间的必然关联。

中晚唐旧题乐府、新题乐府的创作并行不悖，而新题乐府创作量的剧增，与该时期政治、经济状况的变化及文人文学理念的转变大有关系。初、盛唐时期，整个社会处于上升阶段，文人心态也较乐观浪漫，多以娱情、咏怀的心态，传承前人拟古传统，进行古乐府的创作，而较少赋予文学以明确的政治、功利要求。当然，杜甫的情况有些特殊，他一人即写出52首新题乐府，约占盛唐新题乐府的1/4，这与他长期形成的忧国忧民意识并经历安史之乱有关。动荡的时局促使诗人面向现实，以诗当史，少赋古题而多写时事，由此直追汉魏乐府的讽喻精神，开大历、中唐诗人新题乐府风气之先。中晚唐时期，由于国势衰微，内忧外患，饱受儒家思想熏陶的唐代士人力图振兴。出于"乐与时政通"（白居易《新乐府·华原磬》）的认识，他们对乐府诗进行了一次自觉的革新，摒弃了初盛唐以大雅颂声为正声的观念，而远追《国风》、近承杜诗的现实主义传统，强调文学的政治功用，并致力于新乐府辞的创作，变"粉饰"为"讽刺"。同时，中晚唐时期，随着唐代新兴俗乐的进一步兴盛，许多诗人也创作了大量的近代曲辞，以满足娱乐的需求。有些极为盛行的新声乐歌，还存在着多首曲辞联唱的情况，如《杨柳枝》最初是小曲，因十分流行，演唱者往往会演唱很多同题曲辞，为迎合世俗流行音乐的需要，诗人也同时创作多首，如刘禹锡有9首，白居易有8首，温庭筠有8首，薛能有20首。又如《浪淘沙》，白居易有6首，刘禹锡9首；《竹枝》，白居易4首，刘禹锡11

---

① 胡震亨：《唐音癸签》，上海古籍出版社，1981，第87页。

首等。还有一些“定格”联章体，也是多首曲辞联唱，如李贺的《十二月歌辞》13 首。这些同题同时之作使近代曲辞的数量增加不少。

中晚唐时期旧题乐府的拟作盖因此前旧题乐府创作传统的强大惯性所致，也和诗人个体的诗歌审美理想有关。因为并非所有诗人都喜欢写表现民生疾苦的讥时刺世之作，相当一部分诗人对艳情闺怨、边塞战争、江南风情、宴饮歌舞等一些旧题乐府常表现的题材仍情有独钟，譬如温庭筠、张祜、李商隐、薛能等，故旧题乐府的创作也还大有人在。

综上所述，可知初、盛唐是旧题乐府创作的发展期和繁荣期，而中晚唐乃至五代则是新题乐府的变化期和兴盛期。表面来看，这种情形和发展态势是通过新旧乐府的创作数量来揭示的，但从深层来看，其所以形成创作数量的此消彼长，实是与唐五代社会政治的巨大变化及由此所导致的文人创作理念的变化，以及乐府曲辞流传方式和音乐的变化紧密相关。所谓“文变染乎世情，兴废系乎时序”①，其间的规律，值得我们深长思之。

---

① 范文澜：《文心雕龙注》，人民文学出版社，1978，第 475 页。

王维近代曲辞的主题特色及入乐后的文本变化

张奇峰（北京，首都师范大学文学院，100089）

提　要：《乐府诗集·近代曲辞》中以宴饮游乐为主题的诗歌数量最多，其次是战争闺怨和送别主题。近代曲辞中收录的十一首王维诗歌与《乐府诗集·近代曲辞》的收录情况相吻合，可见王维的诗歌被选入乐并不是出于偶然或仅仅由于文学性，而是符合了乐工的选诗倾向。《乐府诗集》收录的王维诗歌在文字上与其他通行本有着显著的差别，其产生的原因除了配合曲调以外，更多的是为了突出歌辞的功能性。一种是为听者考虑，修改不易听懂的字词。一种是扩大曲辞的适用范围，如隐去诗歌中的宗教特色，或淡化诗歌中的特定地点、时间，以便在普遍的娱乐场合演唱。

关键词：王维　乐府诗集　近代曲辞

作者简介：张奇峰，女，1986年11月生，江西景德镇人，首都师范大学文学院中国古代文学专业2011级硕士研究生。

一　《乐府诗集·近代曲辞》的主题特色及王维相关诗作

有唐一代，有众多的名家篇什被选入乐，广为传唱。王士祯在《带经堂诗话》中说：

> 若考开元、天宝以来，宫掖所传，梨园弟子所歌，旗亭所唱，边将所进，率当时名士所为绝句尔。故王之涣“黄河远上”，王昌龄

"昭阳日影"之句，至今艳称之。而右丞"渭城朝雨"，流传尤众，好事者至谱为《阳关三叠》。他如刘禹锡、张祜诸篇，尤难指数。由是言之，唐三百年以绝句擅场，即唐三百年之乐府也。[①]

《乐府诗集·近代曲辞》通过对歌录的收集整理，相对集中地保留了一段时期被选入乐的诗歌。本文对《近代曲辞》卷每一首诗的主题和情感做了一个简单的分析之后，得到如下表格所列结果：

主　题	作品数
宴饮游乐	73
边塞战争	39
闺怨爱情	35
歌功颂德	23
离别怀人	14
羁旅行役	13
人生感慨	12
写景主题	6
针砭规谏	5
咏史怀古	2
民俗风情	1

以此为样本进行分析研究，会发现在选取入乐诗歌时，乐工会倾向于某几类主题，如宴饮、战争、爱情等。同时某些主题则相对较少，选取入乐时会尽量避免，如咏史、规谏、民俗风情等。在这些近代曲辞中有 11 首王维的作品，它们的主题、情感都与乐工所呈现的选诗倾向相吻合。

（一）宴饮游乐主题及王维相关诗作

在所分析的 223 篇乐府中，宴饮游乐、边塞战争、爱情闺怨的主题分别占据前三位，占作品数的 65% 以上，而仅仅宴饮游乐主题的比例就达到了近 33%。其内容或为欣赏歌舞，描写歌伎舞女；或是描摹外出所见美景，抒发郊游的乐趣；或是在宫廷的宴饮游乐场合歌功颂德。情感色彩一般较为欢愉，可见当时被选入乐的诗歌，更多处于交际功能性考量。如《水调入破第

① （清）王士禛：《带经堂诗话》，人民文学出版社，1963，第 27 页。

二》所收录的是杜甫的《赠花卿》，描写乐曲的动听：

锦城丝管日纷纷，半入江风半入云。此曲只应天上去，人间能得几回闻。①

《大和第一》所收录的诗歌以及《上巳乐》所收张祜作品，展示了宫中宴饮集会场合的热烈气氛：

大和第一

国门卿相旧山庄，圣主移来宴绿芳。帘外辗为车马路，花间踏出舞人场。②

上巳乐

猩猩血彩系头标，天上齐声举画桡。却是内人争意切，六宫罗袖一时招。③

《火凤辞》所收李百药的诗作，细腻地描写酒筵歌席上，歌女的歌声和情态：

歌声扇里出，妆影镜中轻。未能令掩笑，何处欲鄣声。知音自不惑，得念是分明。莫见双嚬敛，疑人含笑情。

佳人靓晚妆，清唱动兰房。影入含风扇，声飞照日梁。娇嚬眉际敛，逸韵口中香。自有横陈分，应怜秋夜长。④

《伊州歌第二》所收贾曾诗作则是描写外出郊游的乐趣：

彤闱晓辟万鞍回，玉辂春游薄晚开。渭北清光摇草树，州南嘉景入楼台。⑤

《大酺乐》中收录两首杜审言的诗歌，是为宫中宴饮所作，描写宴席欢乐气氛的同时，不忘歌颂君王的圣明以及赞美国泰民安：

---

① 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1115页。
② 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1119页。
③ 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1125页。
④ 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1136页。
⑤ 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1120页。

圣后乘乾日，皇明御历辰。紫宫初启坐，苍壁正临春。雷雨垂膏泽，金钱赐下人。诏酺欢赏遍，交泰睹惟新。

毗陵震泽九州通，士女欢娱万国同。伐鼓撞钟惊海上，新妆袨服照江东。梅花落处疑残雪，柳叶开时任好风。大德不官逢道泰，天长地久属年丰。[①]

这些以宴饮游乐为主题的歌诗，写人多是美人，写景亦是美景，情绪上都是愉悦悠闲，非常适合在宴会时演唱以娱乐宾主。而其中，就有不少王维的诗作。事实上《近代曲辞》中收录的11首王维诗歌中有7首都和宴饮游乐相关，如：

《昔昔盐》中节选了王维的《奉和圣制幸玉真公主山庄因题石壁十韵之作应制》，内容便是郊游过程中所见美景：

碧落风烟外，瑶台道路赊。何如连御苑，别自有仙家。此地回鸾驾，缘溪满翠华。洞中明月夜，窗下发烟霞。[②]

《陆州歌第一》节选了王维的《终南山》，写外出游玩所见风光以及交际：

分野中峰变，阴晴众壑殊。欲投人处宿，隔浦问樵夫。[③]

《陆州歌第三》选自王维的《扶南歌词》，描绘了宴饮场合的热闹气氛以及歌舞之美：

香气传空满，妆花映薄红。歌声天仗外，舞态御楼中。[④]

《一片子》选自王维的《春日上方即事》：

柳色青山映，梨花雪鸟藏。绿窗桃李下，闲坐叹春芳。[⑤]

《戎浑》收录的是王维的《观猎》，写田猎情景：

---

① 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1135页。
② 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1109页。
③ 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1121页。
④ 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1121页。
⑤ 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1129页。

风劲角弓鸣，将军猎渭城。草枯鹰眼疾，雪尽马蹄轻。[1]

《昆仑子》收录的是王维的《从岐王过扬氏别业应教》，描写了在宴饮中的独特乐趣：

扬子谭经去，淮王载酒过。醉来啼鸟唤，坐久落花多。[2]

《浣沙女》第二首节选自王维的《奉和圣制上巳于望春亭观禊饮应制》，正是与皇家在望春亭观禊饮时所作，也是非常典型的宴饮游乐主题：

长乐青门外，宜春小苑东。楼开万户上，人向百花中。[3]

收录的这些王维诗歌，与近代曲辞中的其他同类主题一样，多是描写宴饮游乐时的见闻以及抒发愉悦的心情。或者富贵气象十足或者闲情雅致具备，非常适合宴饮游乐时演唱以烘托气氛。这也是王维这些诗歌能够被乐工选取入乐的缘由之一。

（二）边塞战争、爱情闺怨主题以及王维相关诗作

战争主题诗歌的内容多集中在表现士兵生活、振奋军威、表达对战争的厌恶或是对战争胜利的喜悦等。如《凉州歌第二》：

朔风吹叶雁门秋，万里烟尘昏戍楼。征马长思青海北，胡笳夜听陇山头。[4]

《破阵乐》中所收张说作品：

汉兵出顿金微，照日明光铁衣。百里火幡焰焰，千行云骑骈骈。蹙踏辽河自竭，鼓噪燕山可飞。正属四方朝贺，端知万舞皇威。

少年胆气凌云，共许骁雄出群。匹马城南挑战，单刀蓟北从军。一鼓鲜卑送款，五饵单于解纷。誓欲成名报国，羞将开口论勋。[5]

---

① 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1126页。
② 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1123页。
③ 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1128页。
④ 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1117页。
⑤ 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1127页。

《战胜乐》：

百战得功名，天兵意气生。三边永不战，此是我皇英。[①]

《回纥》：

曾闻瀚海使难通，幽闺少妇罢裁缝。缅想边庭征战苦，谁能对镜治愁容。久戍人将老，须臾变作白头翁。[②]

这些战争边塞主题的诗作在近代曲辞中占据了较大比例，这是和唐朝的时代特色相关的，当时的国家精神对于建功立业有着强烈的执着，而又因为连年的边塞生活产生了厌战的情绪。这两种情绪在诗歌里碰撞或交织，不同的人、不同的场合，有着不同的演绎。

而爱情闺怨主题则多以女子为主角，或表现少女在爱情中的甜蜜；或描写思妇的相思之情；或抒发弃妇的哀怨。如丁六娘的《十索四首》以及无名氏的《十索二首》，虽是以向情人索取物质为题，但透露出浓浓的甜蜜：

裙裁孔雀罗，红绿相参对。映以蛟龙锦，分明奇可爱。粗细君自知，从郎索衣带。

为性爱风光，偏憎良夜促。曼眼腕中娇，相看无厌足。欢情不耐眠，从郎索花烛。

君言花胜人，人今去花近。寄语落花风，莫吹花落尽。欲作胜花妆，从郎索红粉。

二八好容颜，非意得相关。逢桑欲采折，寻枝倒懒攀。欲呈纤纤手，从郎索指镮。

含娇不自转，送眼劳相望。无那关情伴，共入同心帐。欲防人眼多，从郎索锦障。

兰房下翠帷，莲帐舒鸳锦。欢情宜早畅，密态须同寝。欲共作缠绵，从郎索花枕。[③]

---

① 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1127页。

② 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1129页。

③ 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1114页。

据传为武则天所作的《如意娘》则写女子的相思之苦：

看朱成碧思纷纷，憔悴支离为忆君。不信比来长下泪，开箱验取石榴裙。[①]

《剑南臣》所收崔湜的诗作，写失宠宫女的悲凉寂寞：

不分君恩断，观妆视镜中。容华尚春日，娇爱已秋风。枕席临窗晓，屏帷对月空。年年后庭树，芳悴在深宫。[②]

这些爱情闺怨主题的歌诗不乏精品，总体而言还是欢聚时少别离苦多。由于歌宴酒席多是歌女演唱，所以这种适宜表现歌女温婉柔弱、期待爱情的歌词在近代曲辞中占据了不小的比例。

《乐府诗集·近代曲辞》中同样收录了王维的闺怨诗，《簇拍相府莲》的前半部分收录的是王维的《息夫人》：

莫以今时宠，宁无旧日恩。看花满眼泪，不共楚王言。闺烛无人影，罗屏有梦魂。近来音耗绝，终日望应门。[③]

这正是一首闺怨主题的歌诗，写女子对旧情的难忘。后面所续的半首虽然情感和文意都与前文不合，明显不是王维原作，但仍是闺怨诗无疑。

而战争主题和闺怨主题之间又有着千丝万缕的联系，其中有不少闺怨诗都有着战争背景，如薛道衡的《昔昔盐》：

垂柳覆金堤，蘼芜叶复齐。水溢芙蓉沼，花飞桃李蹊。采桑秦氏女，织锦窦家妻，关山别荡子，风月守空闺。恒敛千金笑，长垂双玉啼。盘龙随镜隐，彩凤逐帷低。飞魂同夜鹊，倦寝忆晨鸡。暗牖悬蛛网，空梁落燕泥。前年过代北，今岁往辽西。一去无消息，那能惜马蹄。[④]

这也是一首非常典型的闺怨诗，极力刻画思妇的悲苦之深以及思念之

① 《乐府诗集》，中华书局，1979，第 1138 页。
② 《乐府诗集》，中华书局，1979，第 1127 页。
③ 《乐府诗集》，中华书局，1979，第 1130 页。
④ 《乐府诗集》，中华书局，1979，第 1109 页。

切。而同时，其背景正是思妇的情人在战场上奔波，因而不得相聚。与此类似的还有《伊州歌第三》所收沈佺期诗：

闻道黄龙戍，频年不解兵。可怜闺里月，偏照汉家营。①

《陆州排遍第四》：

曙月当窗满，征人出塞游。画楼终日闭，清管为谁调。②

《石州》：

自从君去远巡边，终日罗帏独自眠。看花情转切，揽镜泪如泉。一自离君后，啼多双眼穿。何时狂虏灭，免得更留连。③

《相府莲》：

夜闻邻妇泣，切切有馀哀。即问缘何事，征人战未回。④

《山鹧鸪二首》中的第一首是收录苏颋的诗：

玉关征戍久，空闺人独愁。寒露湿青苔，别来蓬鬓秋。⑤

这些曲辞均是写战争背景之下，思妇的孤苦以及对征人的思念之情。在《乐府诗集·近代曲辞》中，战争和闺怨诗两者的作品数达70多篇，足见其被选入乐的概率较之其他主题要高，因而战争背景下的闺怨诗自然也有了更多入乐的机会。

《伊州·歌第一》所收录的王维作品，便是战争背景之下的闺怨诗：

秋风明月独离居，荡子从戎十载余。征人去日殷勤嘱，归雁来时数寄书。⑥

---

① 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1120页。
② 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1122页。
③ 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1122页。
④ 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1130页。
⑤ 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1131页。
⑥ 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1120页。

既写了征人又写了思妇，无疑增加了被选入乐的概率。

（三）送别怀人主题及王维相关作品

在《乐府诗集·近代曲辞》收录的作品当中，还有不小的一部分是送别怀人主题。这些诗歌或为送别友人而作，或表现离别之后的思念之情，如白居易的《离别难》：

> 绿杨陌上送行人，马去车回一望尘。不觉别时红泪尽，归来无泪可沾巾。[①]

《何满子》所收薛逢作品：

> 系马宫槐老，持杯店菊黄。故交今不见，流恨满川光。[②]

这些表达送别时的不舍和别后思念的诗歌共计有14首。前已述及在《乐府诗集·近代曲辞》中宴饮、战争、爱情这些主题是占据了大部分的。而紧随其后的就是送别怀人主题，所以可见送别怀人在曲辞中也有着相当的地位。

《乐府诗集·近代曲辞》中有11首王维作品，除7首宴饮游乐，两首闺怨外，还有两首便是送别怀人之作：

一首是《思归乐》第二首，改编自王维的作品，其原题为《送友人南归》[③]：

> 万里春应尽，三江雁亦稀。连天汉水广，孤客未言归。[④]

另一首是《渭城曲》，收录的是王维的《送元二使之安西》：

> 渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色春。劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人。[⑤]

---

① 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1131页。
② 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1133页。
③ （清）赵殿成：《王右丞集笺注》，上海古籍出版社，1961，第145页。
④ 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1125页。
⑤ 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1139页。

可以看出，王维的这两首送别诗也不是出于偶然被选入乐的。而是当时的乐工在选取诗歌时本来就有一定的倾向，送别怀人是一大主题，所以王维的这两首诗作才有机会被选入乐。

二　王维“宴饮游乐”主题诗歌入乐后产生的文本差异

前文已言及《乐府诗集·近代曲辞》中收录了王维的宴饮游乐之作共计7首：《昔昔盐》《陆州歌第一》《陆州歌第三》《一片子》《戎浑》《昆仑子》《浣沙女》。这些诗作在《近代曲辞》中保留了歌录中的原貌，而他们与其他通行版本之间有着明显的文字差异。吴相洲老师在《论王维乐府诗的文献留存和音乐形态》中列明了这些诗歌在《乐府诗集》和《王维集校注》中的差异[①]：

《王维集校注》	《乐府诗集》	差异情况
《奉和圣制幸玉真公主山庄因题石壁之作应制》："碧落风烟外，瑶台道路赊。如何连帝苑，别自有仙家。此地回鸾驾，缘谿转翠华。洞中开日月，窗里发云霞。庭养冲天鹤，溪流上汉查。种田生白玉，泥灶化丹砂。谷静泉逾响，山深日易斜。御羹和石髓，香饭进胡麻。大道今无外，长生讵有涯。还瞻九霄上，来往五云车。"	《昔昔盐》："碧落风烟外，瑶台道路赊。何如连御苑，别自有仙家。此地回鸾驾，缘溪满翠华。洞中明月夜，窗下发烟霞。"	题名不同 句数不同 用字不同
《终南山》："太乙近天都，连山接海隅。白云回望合，青霭入看无。分野中峰变，阴晴众壑殊。欲投人处宿，隔水问樵夫。"	《陆州·歌第一》："分野中峰变，阴晴众壑殊。欲投人处宿，隔浦问樵夫。"	题名不同 句数不同
《春日上方即事》："好读高僧传，时看辟谷方。鸠形将刻仗，龟壳用支床。柳色青山映，梨花夕鸟藏。北窗桃李下，闲坐但焚香。"	《一片子》："柳色青山映，梨花雪鸟藏。绿窗桃李下，闲坐叹春芳。"	题名不同 句数不同 用字不同
《观猎》："风劲角弓鸣，将军猎渭城。草枯鹰眼疾，雪尽马蹄轻。忽过新丰市，还归细柳营。回看射雕处，千里暮云平。"	《戎浑》："风劲角弓鸣，将军猎渭城。草枯鹰眼疾，雪尽马蹄轻。"	题名不同 句数不同

① 吴相洲：《论王维乐府诗的文献留存和音乐形态》，《文学遗产》2011年第6期。

续表

《王维集校注》	《乐府诗集》	差异情况
《从岐王过杨氏别业应教》："杨子谈经所，淮王载酒过。兴阑啼鸟换，坐久落花多。径转回银烛，林开散玉珂。严城时未启，前路拥笙歌。"	《昆仑子》："扬子谭经去，淮王载酒过。醉来啼鸟唤，坐久落花多。"	题名不同 句数不同 用字不同

另有：

《扶南曲五首》其三："香气传空满，妆华影箔通。歌闻天仗外，舞出御楼中。日暮归何处，花间长乐宫。"	《陆州·歌第三》："香气传空满，妆花映薄红。歌声天仗外，舞态御楼中。"	题目不同 句数不同 用字不同
《奉和圣制上巳于望春亭观禊饮应制》："长乐青门外，宜春小苑东。楼开万户上，辇过百花中。画鹢移仙妓，金貂列上公。清歌邀落日，妙舞向春风。渭水明秦甸，黄山入汉宫。君王来祓禊，灞浐亦朝宗。"	《浣沙女》："长乐青门外，宜春小苑东。楼开万户上，人向百花中。"	题目不同 句数不同 用字不同

从上表中我们可以看到《乐府诗集》中的王维诗作都没有保留原名，而是仅有曲调名。如《奉和圣制幸玉真公主山庄因题石壁之作应制》在《乐府诗集》中，题名仅为《昔昔盐》。《乐府诗集》引《乐苑》曰：隋薛吏部有《昔昔盐》，唐赵嘏广之为二十章。"《昔昔盐》，羽调曲，唐亦为舞曲"。"昔"一作"析"。[①] 可见《昔昔盐》正是曲调名，这是由于《乐府诗集》根据歌录而编，在歌录中，很有可能已经没有原诗题名了。因为乐工在演唱时，只需要曲、辞。而曲名就确定了曲调，所收录的诗作又提供可选用的辞。所以原诗的题目就没有收录的必要，这也是为什么王维的诗作在《乐府诗集》中题名全部不同的原因。

（一）句数不同的原因

从列表中可以直观地发现，这7首被选诗歌《乐府诗集》中的版本与通行的王维文集版本有着明显的句数差异，无一例外地做了删减。这是由于乐曲的长度相对固定，而需要将歌辞裁剪以适应曲调。然而对歌辞的取舍，删哪几句留哪几句，乐工是随意截取还是截取文学性最强的句子呢？

---

① 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1109页。

笔者认为乐工的截取多出于音乐性以及实用性的考量。所谓实用性是指歌辞经过裁剪之后，能够在尽可能多的场合演唱。我们以《昔昔盐》为例，截取的是王维的《奉和圣制幸玉真公主山庄因题石壁之作应制》，原诗有二十句，而《乐府诗集》只截取了前八句：

碧落风烟外，瑶台道路赊。何如连御苑，别自有仙家。此地回鸾驾，缘溪满翠华。洞中明月夜，窗下发烟霞。①

这八句是单纯的描写景致，透露出飘逸脱俗的富贵气象。虽是描写玉真公主山庄所见，但用于其他宫中宴饮游乐场合同样适用，毕竟美景都有相通之处。而被删减的如下十二句：

庭养冲天鹤，溪流上汉查。种田生白玉，泥灶化丹砂。谷静泉逾响，山深日易斜。御羹和石髓，香饭进胡麻。大道今无外，长生讵有涯。还瞻九霄上，来往五云车。②

则含有非常典型而且特定的道家意象。例如冲天鹤的典故来自王子乔：

王子乔者，周灵王太子晋也。好吹笙，作凤凰鸣。游伊洛之间，道士浮丘公接以上嵩高山。三十余年后，求之于山上，见桓良曰："告我家：七月七日待我于缑氏山巅。"至时果乘白鹤驻山头，望之不得到，举手谢时人，数日而去。③

又见于孙绰《游天台山赋》：

王乔控鹤以冲天，应真飞锡以蹑虚。④

种田生白玉同样来自神仙传说《搜神记》：

杨公伯雍，雒阳县人也，本以侩卖为业，性笃孝，父母亡，葬无

---

① 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1109页。

② （清）赵殿成：《王右丞集笺注》，上海古籍出版社，1961，第196页。

③ （汉）刘向：《列仙传》，上海古籍出版社，1990，第9页。

④ （梁）萧统：《文选》，上海古籍出版社，1986，第499页。

终山，遂家焉。山高八十里，上无水，公汲水作义浆于坂头，行者皆饮之。三年，有一人就饮，以一斗石子与之，使至高平好地有石处种之，云："玉当生其中。"杨公未娶，又语云："汝后当得好妇。"语毕，不见。乃种其石，数岁，时时往视，见玉子生石上，人莫知也。有徐氏者，右北平著姓女，甚有行，时人求，多不许；公乃试求徐氏，徐氏笑以为狂，因戏云："得白璧一双来，当听为婚。"公至所种玉田中，得白璧五双，以聘。徐氏大惊，遂以女妻公。天子闻而异之，拜为大夫。乃于种玉处四角，作大石柱，各一丈，中央一顷地名曰"玉田"。[①]

再如"泥灶化丹砂"无疑是道教的炼丹之意，"长生讵有涯"更是明白表达道教求长生不老之意，后面描写的也是修道之人的生活。这是由于玉真公主自愿出家为道人，其山庄当是修道之处，王维当时奉皇帝之命作此诗时，自然刻意与道教相关，以适应当时之情境。

然而在大多宴饮游乐场合，听歌看舞，品酒赏景才是主题，并不会涉及得道成仙、长生不老或是如何修道等，所以这种具有明显道教特色的诗句，无法适用于其他宴饮场合。可以看出，选取的八句是可以通用的美景描写，而删减的十二句是无法在各种场合通用的修道成仙内容。可见《昔昔盐》的句数之所以与原诗《奉和圣制幸玉真公主山庄因题石壁之作应制》不同，是因为在选取歌辞时会对诗句内容的功用性进行考量。也就是：考量诗句内容是否适合在宴饮游乐场合演唱，截取适合的而删去不适合的。

验之其他诗作：《乐府诗集·近代曲辞》中的《陆州·歌第一》收录的是王维诗集中的《终南山》，删去了前半首："太乙近天都，连山接海隅。白云回望合，青霭入看无。"只留下："分野中峰变，阴晴众壑殊。欲投人处宿，隔浦问樵夫。""白云回望合"这一名句被删除虽然非常可惜，但是，将终南山主峰"太乙"删除之后，能够在更多的游山场合使用，而不再仅限于终南山这个场景。实际上扩大了这首歌辞的适用范围。

诗集中的《春日上方即事》在收录到《乐府诗集·近代曲辞》中时，名为《一片子》，同《昔昔盐》删去了道家相关内容一样，这里删去了和

① （晋）干宝：《搜神记》，辽宁教育出版社，1997，第78页。

佛教有关的内容："好读高僧传，时看辟谷方。鸠形将刻仗，龟壳用支床。"只留下了单纯的赏景诗句："柳色青山映，梨花雪鸟藏。绿窗桃李下，闲坐叹春芳。"从而更加适合各种宴饮游乐场合演唱。

王维的名作《观猎》："风劲角弓鸣，将军猎渭城。草枯鹰眼疾，雪尽马蹄轻。忽过新丰市，还归细柳营。回看射雕处，千里暮云平。"在收录到《乐府诗集·近代曲辞》的《戎浑》中时只选取了前半首："风劲角弓鸣，将军猎渭城。草枯鹰眼疾，雪尽马蹄轻。"这段描写观猎过程最精彩的部分，而删去了打猎归去之后的描写，正适合田猎场合当下演唱。

《乐府诗集·近代曲辞》的《昆仑子》收录了王维的《从岐王过杨氏别业应教》的前四句："杨子谈经所，淮王载酒过。兴阑啼鸟换，坐久落花多。"保留了宴席中微妙的感受。而删去了"径转回银烛，林开散玉珂。严城时未启，前路拥笙歌。"这样描写宴席结束之后返回情景的四句。和上面提到的《戎浑》保留了《观猎》中打猎过程的诗句而删掉归去之后的感受一样，能够更加适合宴饮场合演唱。

《陆州·歌第三》在收录《扶南曲》时同样也是保留了"香气传空满，妆花映薄红。歌声天仗外，舞态御楼中。"这样歌舞盛况的情形，而删去了描写宴饮结束之后归去的句子："日暮归何处，花间长乐宫。"

《乐府诗集·近代曲辞》中《浣沙女》节选了王维诗集中《奉和圣制上巳于望春亭观禊饮应制》的前四句："长乐青门外，宜春小苑东。楼开万户上，人向百花中。"而将与上巳祓禊密切相关的"君王来祓禊，灞浐亦朝宗"等内容删去了。使得歌辞在非上巳日同样能够演唱，而不会产生不协调。

由此我们可以看出，这些宴饮游乐主题的诗歌在收录到《乐府诗集》中时，都有所取舍，而这种取舍并不是随意的。当时的乐工虽不一定每次都将最为警策的句子选取保留，但非常注重选用诗句的适用场合。有的是将带有宗教意味的诗句删除，如《昔昔盐》和《一片子》；有的是将宴饮游乐的过程保留而将结束之后的归程删除，如《戎浑》《昆仑子》和《陆州·歌第三》；有的则是将特定的地点和时节删去以适应更多的地点和时间，如《陆州·歌第一》和《浣沙女》。其应用范围几乎无一例外地在删减之后得到了扩大。

（二）用字不同的原因

《乐府诗集》在收录王维的这些宴饮游乐诗作时，不少诗句的用字发

生了变化，其原因多种多样且部分变化难以确定。暂将其列出，探究其原因，尝试寻找其中是否存在特定的规律：

昔昔盐

碧落风烟外，瑶台道路赊。何如连御苑，别自有仙家。此地回鸾驾，缘溪满翠华。洞中明月夜，窗下发烟霞。①

这首乐府在王维的诗集中是《奉和圣制幸玉真公主山庄因题石壁之作应制》：

碧落风烟外，瑶台道路赊。如何连帝苑，别自有仙家。此地回鸾驾，缘谿转翠华。洞中开日月，窗里发云霞。②

《昔昔盐》与原作用字的最大差别在“洞中明月夜，窗下发烟霞”这句。原作是“洞中开日月，窗里发云霞”，对仗方面明显做得更好，也更具奇思妙想。“洞中开日月”让人联想到道家故事“壶中日月”，而“窗里发云霞”的“里”字看似不合情理，实则暗示屋内正是仙境。《乐府诗集》收录时“开日月”改为“明月夜”，“窗里”改为“窗下”，只强调了自然环境的缥缈，符合实际的同时，也去除了原作精心打造的道教色彩和气氛。

《近代曲辞》中收录的《一片子》：

柳色青山映，梨花雪鸟藏。绿窗桃李下，闲坐叹春芳。③

原作是《春日上方即事》：

柳色青山映，梨花夕鸟藏。北窗桃李下，闲坐但焚香。④

《一片子》与原作最大的用字差别在于将“北窗桃李下，闲坐但焚香”改为“绿窗桃李下，闲坐叹春芳”。“北窗”的指向性太明确，如果演唱时

① 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1109页。

② （清）赵殿成：《王右丞集笺注》，上海古籍出版社，1961，第196页。另，由于此处主要讨论用字不同，故《乐府诗集》收录时删去的句子，比对时亦不再摘入。

③ 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1129页。

④ （清）赵殿成：《王右丞集笺注》，上海古籍出版社，1961，第153页。

宾客并不坐在北面，而在东、南、西之类，这句就唱的不合场景了，改为“绿窗”之后无疑能更好地适应更多的宴席。而将“但焚香”改为“叹春芳”在保留平仄押韵的基础上，去除了宗教色彩，显然是有意为之以应对宴饮游乐场合。

近代曲辞中《昆仑子》：

> 扬子谭经去，淮王载酒过。醉来啼鸟唤，坐久落花多。①

在《王维集》中原名《从岐王过杨氏别业应教》：

> 杨子谈经所，淮王载酒过。兴阑啼鸟换，坐久落花多。②

用字的不同在《昆仑子》中体现的也比较明显。“谈经”被改为“谭经”，音律完全不变，可是“谭经”明显不可解，所以应当是乐人抄写收录时以同音之字来取代，也许是乐人文化水平所限发生的笔误，但不会是有意为之的。“兴阑”改为“醉来”实际上艺术效果是降低了的，因为兴阑不仅仅是喝酒，各种交谈游戏，朋友之情、君臣之谊都含在“兴”中，酒醉的境界自然远不如兴阑意味深厚，但是酒醉却明显比兴阑更通俗易懂。在演唱时，由于无法像阅读案头文本一样进行思考，不能直观地看到是哪些文字，所以易懂是一个非常重要的标准。再则，“兴阑”有兴致减少的含义，不适合在宴席上演出以烘托气氛。如果这个改动是乐工有意为之的，那应该是出于便于听者理解以及烘托欢快气氛的考量。

而“啼鸟换”变更为“啼鸟唤”，可以说大失意境。本来一种空灵的情致变成一种平庸的写实。原诗的颔联描述的是：“兴尽即将返回，发觉游宴之初的夜鸟和鸣声已经被向晓的晨鸟声所代替，四周已新积起一层落花。这两句以极富于诗意的笔法，写出了在鸟鸣声中、繁花影里度过的身心俱适的一夜。这一联以景传情，写景入神，感情细腻，成为广为传诵的名句。”③ 原作的“换”字本来是表达时间的流逝，而这种时间的度过以及其间的情思婉转都在字里行间流露。《乐府诗集》把“换”字改成了“唤”，这一句的意思就只剩下喝醉酒之后听到鸟鸣声，实际上已经说了是

---

① 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1123页。

② （清）赵殿成：《王右丞集笺注》，上海古籍出版社，1961，第115页。

③ 《唐诗鉴赏辞典》，四川文艺出版社，1990，第112～113页。

啼鸟就完全没有必要再说“唤”了，不唤如何是啼鸟？我想王维是不会放任这样的重复的，两者高下立判。那么《乐府诗集》中为什么要做这样的改动？虽然“啼鸟唤”可能要比“啼鸟换”要好理解些，因为看到鸟自然会觉得要写鸟鸣，而“换”却需要更多的思考。可是“换”和“唤”无论是从听者而言还是从歌者而言，是没有差别的，因为这两个字完全同音。既然不是为了听者考虑，也不为了演唱需要，更不是提升艺术效果，那么就只剩下这样几种可能：换与唤同音造成乐工的笔误，或者是收录的乐工根据听来的句子记录，因为不能想到是“换”，所以记成了“唤”。又或者在抄写时，以为底本有误把“换”改成“唤”。

再如《乐府诗集》中的《陆州·歌第三》：

香气传空满，妆花映薄红。歌声天仗外，舞态御楼中。[①]

收录的是王维的《扶南曲五首》其三：

香气传空满，妆华影箔通。歌闻天仗外，舞出御楼中。[②]

原作的“影箔通”意为衣装服饰的华美光影映照在竹帘上，通透于外。与上句的“传空满”对仗，而且富丽之象竟显。但是这三个字实在是不好理解。除了王维的这句诗，暂时未见到其他诗句中用这个词。赵殿成之子赵秉恕在《王右丞集笺注》中有按语：“郭茂倩《乐府诗集》所载《睦州歌》一首，即是诗前四句也。但改‘气’作‘风’，‘满’作‘陌’，‘影箔通’作‘映薄红’，‘闻’作‘声’，‘出’作‘态’。七字不同，句调遂劣，盖唐时乐曲，多采才人名句，被之管弦而歌乏，其声律不谐者，则改字就之，以叶宫商，不问其句调之雅俗故也。”[③] 但是，若是出于声律之故，“映薄红”和“影箔通”却是音近而意远。完全是按照“影箔通”的音来改的。所以在这里，音律不是改动的主要原因，字句的理解才是。乐工根据听音来记词，很有可能由于文化水平和艺术修养所限，用音近的语句来代替了。虽然损失了艺术效果，但将难以理解的字句改为易背诵易理解的字句无疑对唱者或听者都有帮助。

---

① 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1121页。

② （清）赵殿成：《王右丞集笺注》，上海古籍出版社，1961，第10页。

③ （清）赵殿成：《王右丞集笺注》，第11页。

“歌闻天仗外，舞出御楼中”被改为“歌声天仗外，舞态御楼中”，艺术效果明显遭到破坏。原作中“歌闻天仗外”的“闻”字突出了歌声之远且极富真实感，“舞出御楼中”充盈着动态的美，而被改为“歌声”“舞态”后只是平铺直叙的静态状况。修改之后的“歌声天仗外，舞态御楼中”虽不及原作，但仍然注意了对仗，可见这里的修改不是笔误或随意为之，而是精心之作。有可能是“其声律不谐者，则改字就之，以叶宫商，不问其句调之雅俗故也”。

又如《乐府诗集》中的《浣沙女》：

长乐青门外，宜春小苑东。楼开万户上，人向百花中。[①]

收录的是王维的《奉和圣制上巳于望春亭观禊饮应制》：

长乐青门外，宜春小苑东。楼开万户上，辇过百花中。[②]

《乐府诗集》收录时只是将“辇过百花中”的“辇”字改为“人”字。由于王维原作是在特定情形下所作，当时皇帝乘辇，故而诗中有所体现。而作为酒宴歌席的歌辞，自然是扩大其适用范围，若是“辇过百花中”则必须有“辇”而且只能用于皇帝，但若改为“人过百花中”则有辇无辇都可，也不再仅限于皇帝在的场合。

三　结论

（一）《近代曲辞》收录的王维诗歌符合乐工的选诗倾向

《近代曲辞》是郭茂倩根据流传的歌录加以收集整理的，并非编者根据自己的理念有意为之的。故虽不能从《近代曲辞》中看到歌辞收录、演唱的完整情况，但能在一定程度上呈现乐工所用歌录的面貌，也就为我们提供了分析乐工选词入乐的样本。

在对近代曲辞的主题分析中可以看到，这些收录的作品有着明显的主题特色。有三分之一以上是以宴饮游乐主题为主，另外战争和闺怨主题两

① 《乐府诗集》，中华书局，1979，第1129页。

② （清）赵殿成：《王右丞集笺注》，上海古籍出版社，1961，第195页。

者又占三分之一，紧随其后的是送别怀人之作。其中表白个人心迹，描写私人境遇的作品相对较少。可见收录这些曲辞的考量之一是能够在公开场合演唱并得到共鸣，如宴饮时的欢愉、歌舞之盛、景致之美、送别时的不舍、离别后的思念等，这些都是共通的情感和经历。所以会被大量地演唱，自然所选入乐的歌辞也相对较多。至于爱情闺怨诗能够被大量收录，除了爱情是共通的情感外，演唱者多为女子，较适合演唱此类主题也是原因之一。

反观其中王维的作品，七首以宴饮游乐为主题；两首以闺怨为主题，其中一首以战争为背景，另有两首为送别之作。与《近代曲辞》所呈现的歌录选诗倾向相吻合。可见王维被收录其中的作品并非出于偶然，或仅仅由于作者本人的名气、诗歌的流传广度以及诗作的文学性。而是乐工选诗时，遵循了一定的选取标准，在符合当时音乐演唱和社交需要的前提之下，才考虑到作者等其他原因做出的选择。

（二）乐工对王维诗歌的文本改动遵循了一定的原则

通过对文本的研究和分析，可以看到《乐府诗集》中收录的王维诗作与其他通行本有着明显的文字差异。其中题名的不同是由于乐工在演唱时，只需要曲、辞，乐工的歌录中也就没有收录原题的必要。《乐府诗集》根据歌录编辑时，也就沿用了歌录中的曲调名。这也是为什么王维的诗作在《乐府诗集》中题名全部不同的原因。

句数的不同是由于曲调的长短，限制了歌辞的句数，乐工根据演唱需要对歌辞进行裁剪。截取哪一部分演唱则大多取决于歌辞的内容是否适合宴饮游乐场合，常将与宗教相关的内容、宴饮结束之后的内容删去，保留宴饮过程中的内容以扩大诗作的适用范围。

用字的不同原因更多也更微妙，大致有以下几种情形。

第一，乐工的误记。这里的误记有纯粹的笔误也有因为理解错误造成的误记，如“谈经”被改为“谭经”当是纯粹的笔误，而“啼鸟换”改为“啼鸟唤”则有可能是由于理解上的错误造成误记。

第二，扩大适用范围。如去除诗句中的宗教色彩，将“闲坐但焚香”改为“闲坐叹春芳”；又如将“辇过百花中”改为“人过百花中”。

第三，以叶宫商。如“歌闻天仗外，舞出御楼中”被改为“歌声天仗外，舞态御楼中”。

第四，为便于理解。如“妆华影箔通”被改为“妆花映薄红”。

综上所述，《乐府诗集》收录的版本其艺术效果大都不及原作，但是作为功能性的歌辞，并不能以案头文本的评价方式来判断其优劣，而是应看到各种改动的合理性和必要性。

论刘禹锡对唐代乐人文学的大力开拓*

柏红秀（扬州，扬州大学新闻与传播学院，225002）

摘　要：刘禹锡对唐代乐人文学做出过大力的开拓。他创作的乐人诗高达33篇之多，所涉及的乐人类别丰富多样，所描述的音乐内容翔实可信，对乐人技艺的评点准确到位，其中融入了唐代乐人丰富的生活内容，并成功地塑造了一些个性鲜明的乐人形象。在这些乐人诗中，刘禹锡还婉转地寄托了他对仕途沉浮、世俗风尚及过往历史等诸多深沉的感慨。

关键词：刘禹锡　乐人　乐人文学　杜甫　大力开拓

作者简介：柏红秀，女，1975年5月生，文学博士（后），扬州大学新闻与传媒学院教授，硕士生导师，著作有《唐代宫廷音乐文艺研究》等。

唐代的诗歌经历了初盛唐的繁荣发展以后，到了中唐诗歌呈现出多元的格局，除了雄奇怪诞的韩孟与浅近直白的元白以外，作为中唐诗坛巨匠之一的刘禹锡始终占据一席之地。学者们对于刘禹锡诗歌的研究，这些年来总是集中在其诗歌风格的豪放、乐府民歌及咏史诗的创作以及其所持的诗歌理论等几个方面，一时很难有所突破。其实，刘禹锡诗歌可供研究的地方还有很多，本文就其对唐代乐人文学的大力开拓作一番探讨。

乐人文学是以音乐的表演者为描写对象的文学。乐人文学在唐以前发展极为沉寂，到了唐代以后，受音乐繁荣及文士参与等多种因素的影响才迅速发展起来。在刘禹锡以前，对乐人文学作大力开拓的是盛唐的杜甫，

* 本文系国家社科基金项目（14BZW177、11&ZD105）、中国博士后基金项目（2013M530828）、教育部社科基金项目（09JDZ0012、10YJC751001）及江苏省社科基金项目（09ZWC011）的阶段性成果。

他创作的乐人诗达 11 首之多。与杜甫相比，同时代的诗人李白仅创作了 5 首，张说仅 4 首，其他的初盛唐诗人仅一二首而已。相对于杜甫而言，刘禹锡在乐人文学的创作上更加专注与投入，所作开拓更大。

据陶敏、陶红雨《刘禹锡全集编年校注》[①] 统计，除 4 首存在争议以外，可以确定为刘禹锡创作的乐人诗高达 33 首。这 33 首乐人诗所描写的乐人类型多种多样，既有前代乐人又有当代乐人。前代乐人既包括宫廷乐人，如《蜀先主庙》与《魏宫词二首》，又涉及民间乐人，如《白舍人自杭州寄新诗有柳色春藏苏小家之句因而戏酬兼寄浙东元相公》中提及的苏小小就是南齐钱塘名妓。当时的乐人，既包括已亡的乐人，如《和乐天题真娘墓》里的真娘是唐时名妓，如《伤秦姝行》《〈泰娘歌〉并引》《夔州窦员外使君见示悼妓诗顾余尝识之因命同作》《窦夔州见寄寒食日忆故姬小红吹笙因和之》及《有所嗟二首》等所涉均是刘禹锡友人或他自己的亡妓，又包括很多在当时仍然活跃着的乐人。就乐人的类别而言，这 33 首乐人诗几乎包括了唐代乐人的所有类别。其中描写宫廷乐人的有《与歌者何戡》《听旧宫中乐人穆氏唱歌》《曹刚》《与歌者田顺郎》《田顺郎歌》《与歌者米嘉荣》及《米嘉荣》等；描写家乐伎的有《有所嗟二首》《伤秦姝行》《〈泰娘歌〉并引》《〈代靖安佳人怨二首〉并引》《和杨师皋给事伤小姬英英》《夔州窦员外使君见示悼妓诗顾余尝识之因命同作》《窦夔州见寄寒食日忆故姬小红吹笙因和之》《忆春草》《乐天寄忆旧游因作报白君以答》《酬喜相遇同州与乐天替代》《寄赠小樊》及《和乐天别柳枝绝句》等；描写府县或军营乐人的有《和浙西李大夫霜夜对月听小童吹觱篥歌》（依本韵）、《武昌老人说笛歌》《吴言之见示听江西故吏朱幼恭歌三篇颇有怀故林之思吟讽不足因而和之》《和乐天柘枝》及《观舞柘枝二首》等；描写青楼乐人的，如《夜闻商人船中筝》等。

容貌与音乐表演一直是乐人文学描写的主要内容，刘禹锡对此亦有很好的继承，诗中关于这两方面的描写颇多。如《武昌老人说笛歌》[②] 描写了乐人古苍的容貌，“古苔苍苍封老节，石上孤生饱风雪”，写出了其演奏时行云流水的佳境以及巨大的感染力，它能使天地为之动容；“商声五音随指发，水中龙应行云绝。曾将黄鹤楼上吹，一声占尽秋江月”，如《和

① 陶敏、陶红雨：《刘禹锡全集编年校注》，岳麓书社，2003。本文所涉刘禹锡作品及相关刘禹锡诗论均源自此书。

② 陶敏、陶红雨：《刘禹锡全集编年校注》，第 329 页。

浙西李大夫霜夜对月听小童吹觱篥歌》[1]（依本韵）写其觱篥声音的瞬息万变，让人居然产生了目不暇接的幻觉，“长江凝练树无风，浏栗一声霄汉中。涵胡画角怨边草，萧瑟清蝉吟野丛。冲融顿挫心使指，雄吼如风转如水”，其音乐之美妙甚至让听者忘却了时间的流逝，“才惊指下繁韵息，已见树杪明星光”；如《窦夔州见寄寒食日忆故姬小红吹笙因和之》[2] 写小红吹笙时因为音韵清灵独特而独领风骚，“鸾声窈眇管参差，清韵初调众乐随”等；而《和乐天柘枝》则详细地描写了柘枝舞伎容貌、服装及舞蹈表演的全过程。

当然，与一般的乐人诗有所不同的是，刘禹锡这些作品中对于乐人音乐活动的描写更加翔实丰富。除了《〈泰娘歌〉并引》《有所嗟二首》《寄赠小樊》《忆春草》等描写较为宽泛以外，刘禹锡的其他乐人诗对唐代音乐活动的描写极其细腻，涉及的音乐样式丰富多样。有舞蹈，如《和乐天柘枝》与《观舞柘枝二首》等；有歌唱，如《与歌者何戡》《听旧宫中乐人穆氏唱歌》《与歌者田顺郎》《田顺郎歌》《与歌者米嘉荣》《米嘉荣》及《吴言之见示听江西故吏朱幼恭歌三篇颇有怀故林之思吟讽不足因而和之》等；有器乐表演，就篇目而言，这些乐人诗中描写器乐表演的最多，乐器既有传统的丝竹之乐，如《武昌老人说笛歌》，又有当时人们酷爱的胡乐器。这些胡乐器有琵琶，如《曹刚》；有筝，如《伤秦姝行》与《夜闻商人船中筝》；有笙，如《夔州窦员外使君见示悼妓诗顾余尝识之因命同作》《窦夔州见寄寒食日忆故姬小红吹笙因和之》；有觱篥，如《和浙西李大夫霜夜对月听小童吹觱篥歌》（依本韵）；还有胡琴，如《和杨师皋给事伤小姬英英》等。

除了描写丰富的音乐内容以外，刘禹锡的乐人诗还对音乐表演进行了极其真实的描写。音乐是时间的艺术，往往诉之于听觉，因而稍纵即逝，故用语言有时难以描述表演的现场感。故胡仔《苕溪渔隐丛话》在前集卷一六曾言古人描写音乐表演时，往往会用熟悉的景物来比喻形容之，以追求绮丽，博得读者的喜爱，结果使很多的音乐描写给人以雷同之感，即便相互移用，也不会影响到诗歌的阅读效果，“古今听琴、阮、琵琶、筝、瑟诸诗，皆欲写其音声节奏，类以景物故实状之，大率一律，初无中的

---

① 陶敏、陶红雨：《刘禹锡全集编年校注》，第 363 页。
② 陶敏、陶红雨：《刘禹锡全集编年校注》，第 238 页。

句，互可移用，是岂真知音者？”[①] 然而，胡仔却认为刘禹锡的描写与众不同，它们能给人以真实之感。胡仔列举《〈伤秦姝行〉并引》[②] 中“八鸾锵锵渡银汉，九雏威凤鸣朝阳”与“冯夷跹跹舞渌波，鲛人出听停绡梭”这两句，认为“此梦得听筝诗”。刘禹锡之所以能够在描写时给人以真实之感，可能与他本人精通音乐并擅长演唱有关。白居易在《忆梦得》中曾自注说刘禹锡擅长《竹枝词》，“梦得能唱《竹枝》，听者愁绝”[③]；谢榛《四溟诗话》卷二也曰“梦得亦审音者，不独工于辞藻而已”。[④] 他所创作的《竹枝词》受到后人推崇。

不仅如此，刘禹锡对乐人音乐才华的点评，也往往给人以精确到位、难以忘却之感。比如在《观舞柘枝二首》[⑤] 中，他指出眼前舞者之妙并不在于容貌、服装与具体舞姿，而是在于对节奏恰到好处的把握，“欲见倾城处，君看赴节时”，以及表演时所流露出摄人心魄的神态，“曲尽回身去，曾波犹注人”。比如在《曹刚》[⑥] 中，他对这位宫廷琵琶大师的评价是“喷雪含风意思生”。“喷雪含风”指出了其琵琶表演所造成的悲凉的审美心理感受，“意思生”道出了其表演能够极大地调动和激发听众的想象，观众会因为这种主动参与而产生诸多意想不到的惊喜和艺术享受。比如《和浙西李大夫霜夜对月听小童吹觱篥歌》（依本韵）[⑦]，除了详细地描写薛阳陶的表演过程和表演效果以外，诗篇最后还言“欲识阳陶能绝处，少年荣贵道伤心”，点出了这位优秀的音乐家能够超越安逸富足的生存环境，形成悲凉慷慨的演奏风格，显然能够激发起读者对音乐规律的探索。比如在《与歌者米嘉荣》[⑧] 中，他称其表演“意外声”，仅三个字就形容出了这位宫廷歌唱家的伟大之处。《凉州》之曲始于盛唐，到了刘禹锡时代已经成为妇孺皆知、老少皆爱的乐曲，期间所涌现出来的歌唱行家必定不少。既然大家对此曲如此熟悉，那么刘禹锡便不再仔细描写米嘉荣的表演，而是用高度凝练的“意外声”点出其演唱的与众不同，这一下子就使

---

① （南宋）胡仔撰《苕溪渔隐丛话》（前集）第16卷，人民文学出版社，1962，第103页。
② 陶敏、陶红雨：《刘禹锡全集编年校注》，第123页。
③ 白居易著《白居易集》，凤凰出版社，2006，第194页。
④ （明）谢榛撰《四溟诗话》第2卷，中华书局，1985，第31页。
⑤ 陶敏、陶红雨：《刘禹锡全集编年校注》，第775页。
⑥ 陶敏、陶红雨：《刘禹锡全集编年校注》，第495页。
⑦ 陶敏、陶红雨：《刘禹锡全集编年校注》，第363页。
⑧ 陶敏、陶红雨：《刘禹锡全集编年校注》，第524页。

米嘉荣从众多歌唱家中脱颖而出。再如在《吴言之见示听江西故吏朱幼恭歌三篇颇有怀故林之思吟讽不足因而和之》[1] 中，刘禹锡描写朱幼恭歌唱时，也只是简单地写出了他歌声丰富的变化，“逸处能高怨处低”，作品侧重描写的是他的歌声所产生的巨大听觉效果，“今岁洛中无雨雪，眼前风景似江西”，使听众心生恍惚，仿佛回到了自己所熟悉、所向往的场景，从而激发起强烈的家乡之思，以此渲染出歌唱家神奇的艺术魔力。

除了对音乐活动和音乐技艺有所描述以外，刘禹锡还在这些乐人诗中融入了唐代乐人丰富的生活内容，包括乐人的学艺、入籍、聘雇及与文人的交往等。比如关于家乐，很多诗篇对此有所描述，由此我们可以得知关于这方面的很多信息。比如乐人们会因为音乐才华出色而受到贵族的雇用成为家乐伎，此前她们可能是青楼歌妓，曾受过一定的专业训练。从《伤秦姝行》“此时意重千金轻，鸟传消息绀轮迎”[2] 及《〈泰娘歌〉并引》“斗量明珠鸟传意，绀幰迎入专城居”[3] 诗句来看，雇用优秀的乐人费用应当不菲。这些乐人受雇以后，主人们还会特地聘请优秀的乐师对他们进行音乐方面的培养，如《伤秦姝行》载房启雇用秦姝后，“求国工而诲之”，诗中有“皇帝弟子韦家曲”之句；如《〈泰娘歌〉并引》载苏州刺史韦夏卿雇用泰娘以后，先是让苏州优秀的乐工教授她琵琶、歌与舞等音乐技艺，“得之命乐工诲之琵琶，使之歌且舞”，后来韦夏卿到京城任职以后，又请京城的乐人教授她音乐技艺，使她的技艺飞速进步，“而泰娘名字往往见称于贵游之间”。这些乐人受雇以后，会有一定的入籍仪式，以便向社会彰显她们身份的独特，如《夔州窦员外使君见示悼妓诗顾余尝识之因命同作》有“凤管学成知有籍”。主人有时还会给她们重新取个名字，以示特别的恩宠。如《和杨师皋给事伤小姬英英》“捻弦花下呈新曲，放拨灯前谢改名”，[4]《寄赠小樊》：“终须买取名春草，处处将行步步随”。[5] 因为家乐的雇用及培养费用非常的昂贵，所以主人一旦经济状况不太理想时会考虑遣散他们。《夔州窦员外使君见示悼妓诗顾余尝识之因命同作》[6] 中

① 陶敏、陶红雨：《刘禹锡全集编年校注》，第 650 页。
② 陶敏、陶红雨：《刘禹锡全集编年校注》，第 123 页。
③ 陶敏、陶红雨：《刘禹锡全集编年校注》，第 137 页。
④ 陶敏、陶红雨：《刘禹锡全集编年校注》，第 570 页。
⑤ 陶敏、陶红雨：《刘禹锡全集编年校注》，第 559 页。
⑥ 陶敏、陶红雨：《刘禹锡全集编年校注》，第 236 页。

“龙媒欲换叹无期”，指的就是主人会将他们与良马进行交换。白居易年迈时遣散了家妓樊素，刘禹锡《和乐天别柳枝绝句》[1] 有“春尽絮飞留不得，随风好去落谁家”，对此作了记载。当然家乐的雇用相对自由，这些乐人随时可能会被主人换掉。如果足够幸运的话，他们被遣散以后还会找到新的雇主，如《〈泰娘歌〉并引》载泰娘在韦夏卿死后便流落到了民间，后来又受雇于蕲州刺史张愻，并随其来到武陵郡。除了家伎以外，刘禹锡乐人诗还描写了府县或军营乐人的生活。如《武昌老人说笛歌》记载了一位军营老将的一生，指出他早年因为擅长吹笛而受到曹王的赏识，进入军营以后曾随军驻守蕲州。当刘禹锡经过武昌时，他还为“庾令”送书信给刘禹锡。因此，他可能是因为音乐才华而在军营中受到重视与升迁。在中晚唐，军营乐工因为音乐才华而受迁的现象并不少见。刘禹锡《和浙西李大夫霜夜对月听小童吹觱篥歌》（依本韵）中描写的薛阳陶，年幼时因为擅吹觱篥而在李德裕的军营中表演。据《桂苑丛谈·赏心亭》[2] 所载，他后来谋到了“浙右小校”一职。从当时不少著名文士曾写诗赞誉他的音乐才华来看，其升迁显然与其音乐才华有关。除此以外，诗中还涉及当时宫廷乐人的状况。在盛唐时代，宫廷乐人管理制度非常严格，因此除了由朝廷组织的大型音乐活动以及在特定的日子（如生日或探亲日等，详见崔令钦《教坊记》）以外，他们一般不会出宫表演或进行其他活动。但是到了中唐就不一样了，由于朝廷鼓励朝臣及民间进行娱乐活动[3]，因此他们不但会被朝廷安排参加宫外的表演，有时他们还会受雇出宫进行活动。而很多的宫廷乐人年迈以后，又会被遣散到宫外，这样一来，他们参加民间活动更是常见。关于这方面的状况，刘禹锡的作品多有描写，相关情况可详见《与歌者田顺郎》《田顺郎歌》《曹刚》《与歌者何戡》及《听旧宫人穆氏唱歌》等。另外，还涉及青楼歌伎的状况，如《夜闻商人船中筝》，写了一位扬州歌伎受雇于富商而来到江西的情景。由此可见，青楼歌妓在当时可自由聘用，漂泊江湖、行无定踪是她们的生活常态。

刘禹锡的这些乐人诗还展示了当时乐人与文士交往的盛况。在中国古代，乐人属于贱民阶层，社会地位极其低下。但是因为他们在音乐方面有着极高的技艺，因而又会受到社会的关注。受儒家文化的影响，中国古代

---

① 陶敏、陶红雨：《刘禹锡全集编年校注》，第 724 页。

② （五代）严子休：《桂苑丛谈》，《唐五代笔记小说大观》，上海古籍出版社，2000，第 1562 页。

③ 柏红秀：《论宴乐之风与中晚唐宫廷音乐的发展》，《乐府学》第 3 辑，学苑出版社，2008。

社会向来注重音乐。音乐不但是中国古代士人重要的一门文化必修课，而且精通于此，还有助于士人们更好地参政议政。这样一来，士人与乐人的关系较之与其他社会成员的关系显然更加密切。这些才华卓越的乐人与文人相识以后，他们会被精通音乐的文人所欣赏，或是受其雇用，或与之有所交往。比如房启之雇秦姝，韦夏卿之雇泰娘，白居易之雇樊素，李德裕之雇薛阳陶等。在与这些乐人交往时，文士们会写诗赞扬他们的音乐才华。比如刘禹锡所写的《寄赠小樊》《忆春草》《酬喜相遇同州与乐天替代》《和乐天柘枝》《和乐天别柳枝绝句》等都是白居易的家乐。比如刘禹锡《和浙西李大夫霜夜对月听小童吹觱篥歌》（依本韵）中赞誉了薛阳陶，与之同时创作出来的作品还有李德裕《霜夜听小童薛阳陶吹觱篥（残句）》、元稹《和浙西李大夫听薛阳陶吹觱篥歌（残句）》及白居易《小童薛阳陶吹觱篥歌》等。当才华卓越的乐人去世后，文士们还会写诗对之进行悼念。比如刘禹锡《有所嗟二首》怀念自己的家伎时，白居易创作了《和刘郎中伤鄂姬》；如窦常的家乐小红死了以后，刘禹锡连写了《夔州窦员外使君见示悼妓诗顾余尝识之因命同作》和《窦夔州见寄寒食日忆故姬小红吹笙因和之》诗二首进行悼念。受这种风气的影响，文士们对于已亡的名妓也会作诗进行哀悼。比如苏小小是南齐钱塘名妓，白居易在《杭州春望》诗中有所提及，刘禹锡便作了《白舍人自杭州寄新诗有柳色春藏苏小家之句因而戏酬兼寄浙东元相公》和之，而检索《全唐诗》，会发现与之相关的诗作有三四十处之多；比如真娘，唐代苏州著名的乐人，白居易作有《真娘墓》，刘禹锡有《和乐天题真娘墓》，而检索《全唐诗》，与之相关的作品约有十处之多。

在这些乐人诗中，刘禹锡还成功地塑造了一些个性鲜明的乐人形象。在刘禹锡之前，人们在诗中描写乐人时，往往注重其外在的容貌或音乐技艺，比如杜甫《赠花卿》《杨氏歌》《观公孙大娘舞剑器行》等，但是对于其内在的精神世界往往比较忽略，即便有所描写，也是服务于作者自身情感的表达，因而乐人所呈现出来的形象往往表现为模糊或是不够完整。刘禹锡的一些乐人诗对之作了可喜的突破，读者完全可以通过这些诗篇对所描写的乐人有全面的认识。比如《伤秦姝行》与《〈泰娘歌〉并引》描写了这两位乐人主要的人生经历，包括因为音乐与容貌而受到贵人的雇用，以及成为家伎以后生活所面临的大起大落及最终的人生归宿等。通过这些描写，刘禹锡最终展现了她们与众不同的个性。比如秦姝对主人的极

其忠诚，不但在其发达时与之同享受，而且在患难来临时也能够做到与之如影相随，最终客死异乡，被刘禹锡誉为德艺双馨的“良伎”。比如泰娘，她先后受雇于两任主人，最终流落于荒野之地，过着贫穷苦闷的生活，“地荒且远，无有能知其容与艺者。故日抱乐器而哭，其音燋杀以悲”，但是她并没有因此放弃人生，而是表现出了顽强的生命力，“朱弦已绝为知音，云鬓未秋私自惜”。这给读者留下了非常鲜明的印象，并产生了强烈的心灵震撼。贺裳《载酒园诗话又编》评曰：“中如见狭邪人矜能炫色、摇摇靡泊之怀。”[①] 比如《武昌老人说笛歌》，诗篇通过自述的方式，讲述这位老人与音乐紧密相连的一生：年少时因音乐受曹王的赏识，中年时利用职务之便四处求访佳竹，为此可以不惜重金，“典却身上乌貂裘”，最终手握佳笛而技艺渐入佳境，年迈时因为气力不足，不得不放弃演奏，结果因为对之充满眷恋之情，以至于在梦中还出现吹笛的情景，“气力已无心尚在，时时一曲梦中吹”。这首诗极其传神地向人们展示了嗜笛如命的老乐人形象，表现了音乐对人类所特有的强烈吸引力。

最后，刘禹锡还通过这些乐人诗寄托了他深沉的人生感慨。刘禹锡所创作的乐人诗，有些是在酒宴等娱乐场合所创，目的只是聊以助兴或是应酬之需，因而感情投入甚少，并不动人。但是有些却不同，在看似客观冷静的描述中，刘禹锡却婉转地寄托了对历史与现实的诸多感慨。关于这点，可以从他与柳宗元的一次通信中看出。柳宗元与刘禹锡两人不但才华相当，而且政见相同，又同时参政，因而彼此视对方为挚友与知己。“永贞革新”失败以后，两人均被贬于荒凉之地，在此期间，柳宗元曾创作《筝郭师墓志》并将之寄给了刘禹锡。此文描写了一位天赋极高的弹筝人郭师，因为前后受到几位强权者的胁迫而一生不得自由，最终落得个人亡弦绝、客死异乡的悲凉下场。刘禹锡阅读此文后，心情非常的忧郁，并在元和十二年写了《与柳子厚书》[②] 一文回复给柳宗元。在文中，刘禹锡言“余之伊郁也，岂独为郭同发耶？想足下因仆书重有慨耳。不宣”。因为当时处于危险的政治环境中，所以刘禹锡对于阅读此文的感受并没有详细地展开，但是通过这样简短的回复可知，刘禹锡低落的情绪并不单单是因为郭师。那还因为什么呢？当然是对自己人生的悲凉了。想当初刘禹锡与柳

① 陶敏、陶红雨：《刘禹锡全集编年校注》，第 140 页。
② 陶敏、陶红雨：《刘禹锡全集编年校注》，第 1020 页。

宗元年纪很轻便靠才学登庙堂之高，成为顺宗及重臣的股肱，结果却因为遇人不淑落得个“制有逢恩不原之令”，两人内心的痛苦是可以想见的。因此，柳宗元创作此篇，引起刘禹锡强烈的共鸣，并且回信认为柳宗元会“因仆书重有慨”，这些都说明，关注并描写那些不幸的乐人对于他们而言实在是“借他人酒杯，浇心中块垒”。不仅柳宗元在乐人文学中有所寄托，刘禹锡亦是如此。比如，在流放之初，其先后写作了《伤秦姝行》与《〈泰娘歌〉并引》，重点描写那些才华卓越的乐人对主人的忠贞以及由此而造成的悲凉人生，这些显然曲折地表达了他对于自己人生苦难的解读，认为这完全是因为受到王叔文和王伾的重用而追随他们进行政治革新所导致的结果。对于这些政治家们，他内心所怀的情感前后是有变化的。如在《伤秦姝行》中，秦姝对于主人房启是感激的；但是在《〈泰娘歌〉并引》中，泰娘对于第一位主人韦夏卿是感激的，对于第二位主人张愻则有所抱怨，“自言买笑掷黄金，月坠云中从此始。安知鹏鸟坐隅飞，寂寞旅魂招不归”。由此可见，他对于永政革新的两位发起者所持的情感是复杂的，有感恩，有怀念，也有一些抱怨。正因为如此，一些评论家有时会将刘禹锡与柳宗元的乐人作品排列在一起进行论述，如何焯曰：“梦得《泰娘歌》，犹子厚《马淑志》，皆托以自伤也。”[①]

在这些乐人诗中，刘禹锡所寄托的有对仕途沉浮及世俗风尚的感慨，比如《与歌者何戡》[②] 与《听旧宫中乐人穆氏唱歌》[③]，均写于其大和二年初返长安，当时刘禹锡已经被贬二十多年，回到长安后无论是当年的政敌还是盟友大部分均已不在世，于是写下了“旧人唯有何戡在，更与殷勤唱渭城”“休唱贞元供奉曲，当时朝士已无多”，由此表达了人生苦短、名利如烟的感慨，并为自己能够生还而感到庆幸。比如《与歌者米嘉荣》[④]，借助才艺卓越的乐人受到时人的轻视，暗中批判了执政者对于像裴度这样正直之臣的排斥，“近来时世轻先辈，好染髭须事后生”。在这些乐人诗中，刘禹锡还表达了对朋友的怀念。比如，武元衡因支持宪宗讨伐藩镇结果被贼刺杀，刘禹锡获知此事后非常难过。武元衡不但是一位优秀的政治家，

---

① 卞孝萱：《刘禹锡诗何焯批语考订》，转引自陶敏、陶红雨《刘禹锡全集编年校注》，第140页。

② 陶敏、陶红雨：《刘禹锡全集编年校注》，第450页。

③ 陶敏、陶红雨：《刘禹锡全集编年校注》，第451页。

④ 陶敏、陶红雨：《刘禹锡全集编年校注》，第524页。

而且是一位称誉一时的诗人，他的不少诗篇在当时就已经被选入乐曲中传唱。刘禹锡《奉和淮南李相公早秋即事寄成都武相公》就有“秋与离情动，诗从（一作新诗）乐府传”。[①] 这时，处于贬所的刘禹锡假托其歌伎的口吻，写了《〈代靖安佳人怨二首〉并引》以表达对这位政治家的沉痛悼念。由于武元衡的死，是一件重大的政治事件，而歌伎在当时又处于贱民的地位，因而刘禹锡借助歌伎以表达哀思，实际上是乐人文学的伟大创新。正因为是创新，所以刘禹锡创作此诗的动机还受到了后人的诸多质疑。[②] 另外，刘禹锡还通过乐人诗表达了对历史的独特理解，如《蜀先主庙》[③] 一诗，刘禹锡借助想象，描写了蜀国灭亡以后歌伎们到魏国宫廷表演的场景，“凄凉蜀故妓，来舞魏宫前”，以此表达了对蜀主刘备因为后继无人而致统一大业无法完成的历史遗憾。方岳《深雪偶谈》中认为刘禹锡用歌伎来表现历史感慨，效果更加显著，“惟增凄感，却不主于滑稽耳。……唐人主于性情，便隽永有味，然后为胜”。[④] 再如《魏宫词二首》，诗人也是借助想象，描写曹操去世以后，原有宫廷乐人不能忘情于他的情景，以此为英雄原有的悲凉人生创造了一个全新的美好结局。钟惺《唐诗归》曰：“稍为铜雀事，觅一好收场。”[⑤] 苏轼曾评价刘禹锡的诗风婉约、含蓄，有曲折之处。这里所列举的乐人诗显然均属于此。

总而言之，刘禹锡对唐代乐人文学做出大力的开拓，这不仅表现在作品的数量上，而且还表现在描述的内容上。这些乐人诗所涉及的乐人类别多样，所描述的音乐内容丰富而真实，对乐人技艺的评点准确而到位，同时还融入了唐代乐人丰富的生活内容，并成功地塑造了个性鲜明的乐人形象。刘禹锡在一些乐人诗中还婉转地寄托了他对仕途沉浮、世俗风尚及历史等诸多感慨。

---

① 陶敏、陶红雨：《刘禹锡全集编年校注》，第 87 页。

② 相关质疑详见陶敏、陶红雨《刘禹锡全集编年校注》，第 216 页。卞孝萱、陶敏先生对此均有深入的剖析。笔者在此补充的是，造成后人质疑的原因，除了不熟悉刘禹锡与武元衡之间的关系以外，还有一个原因，就是不熟悉唐代的音乐文化。

③ 陶敏、陶红雨：《刘禹锡全集编年校注》，第 312 页。

④ 陶敏、陶红雨：《刘禹锡全集编年校注》，第 313 页。

⑤ 陶敏、陶红雨：《刘禹锡全集编年校注》，第 783 页。

白居易《新乐府》五十章丛考

孟　飞（北京，北京大学国学研究院，100871）

提　要： 本文在前人研究的基础上，对白居易《新乐府》五十章重新加以探讨，认为白居易《新乐府》当是在借鉴李绅、元稹新题乐府之后创作完成，而非同时酬唱所作；《新乐府》五十章全部完成在元和十年(815)左右，曾以单帙形式流传，后世流行的《白氏讽谏》本或源出于此；《新乐府》的题材来源除前人所指出的《秦中吟》《策林》之外，还可从其自作诗文及元稹诗文中找到线索。

关键词： 白居易　李绅　元稹　《新乐府》

作者简介： 孟飞，男，1985年生，河南鹤壁人。现为北京大学中文系、国学研究院博士研究生，主要研究领域为唐代文学。

唐代诗歌研究中，中唐时期白居易、元稹、李绅等人的“新乐府”创作一向引人注目。其中白居易元和初年所写的《新乐府》五十章以组诗的形式针对当时政治、社会存在的种种弊病，全面深刻地予以揭露和批判，极具现实意义，尤为后人所称道。陈寅恪先生曾誉之曰：“洵唐代诗中之巨制，吾国文学史上之盛业也。”[①] 关于白居易《新乐府》五十章，陈寅恪先生在论著《元白诗笺证稿》一书中曾辟专章逐篇进行考证，内容占了全书几近一半篇幅，其用功之深可以想见。陈先生运用“文史互证”的方法，利用诗歌考索史实，利用史料解读诗歌，取得了巨大的成绩，厥功甚伟。其后学者踵事增华，也取得了非常丰硕的成果。然而作为中唐新乐府创作中最有分量、最具代表性的组诗，《新乐府》五十章还有值得进一步

① 陈寅恪：《元白诗笺证稿》第五章“新乐府”，三联书店，2009，第121页。

研究的余地。笔者在阅读《新乐府》五十章的过程中，对前人论著中一些观点有所疑问，因此不揣藾陋，丛杂成文，讹谬之处尚祈方家指正。

一 《新乐府》与《乐府新题》

元稹在《和李校书新题乐府十二首》诗序中写道："予友李公垂贶予《乐府新题》二十首，雅有所谓，不虚为文。予取其病时之尤急者，列而和之，盖十二而已。"[①] 按：李校书即李绅，字公垂，元和初擢进士第，补国子助教。[②] 他曾作有《乐府新题》二十首，其诗今已亡佚。元稹采用李氏原题，择而和之，作了《上阳白发人》《华原磬》《五弦弹》《西凉伎》《法曲》《驯犀》《立部伎》《骠国乐》《胡旋女》《蛮子朝》《缚戎人》《阴山道》等十二首诗。[③]《新乐府》五十章中，有十二篇题目与之相同。学者通常认为，白居易《新乐府》的创作，与李绅、元稹《新题乐府》有直接关系。

根据陈寅恪先生的考证，元稹《和李校书新题乐府十二首》当作于元和三年（808）十二月之后。[④] 卞孝萱先生认为元稹之作当在元和四年或稍前，"见李绅所作《新题乐府》，选而和之"[⑤]。杨军先生《元稹集编年笺注》将元稹新题乐府系于元和四年（809）。[⑥] 白居易《新乐府》题为"元和四年为左拾遗时"所作。[⑦] 从创作时间上来看，两者似乎非常接近，并且元稹在其《乐府古题序》中曾言："予少时与友人乐天、李公垂辈，谓是（笔者按：谓新题乐府）为当，遂不复拟赋古题。"[⑧] 从元稹的话语来看，元、白二人新乐府似乎作于同时。因此有学者认为，新乐府是"李绅首倡，元、白继和，三人互相观摩，往来切磋，相互激荡，以求超越；相

---

① 《元稹集》第 24 卷，中华书局，1982，第 277 页。

② 见《新唐书》本传。

③ 郭茂倩《乐府诗集》卷九六录选元稹《新题乐府》共计十三首，注云："元稹序曰：'李公垂作《乐府新题》二十篇，稹取其病时之尤急者，列而和之，盖十五而已。'今所得才十二篇，又得《八骏图》一篇，总十三篇。'"其说实讹，详见陈寅恪先生辩证（《元白诗笺证稿》，第 134 页）。

④ 陈寅恪：《元白诗笺证稿》第五章"新乐府"，第 132 页。

⑤ 卞孝萱：《元稹年谱》，齐鲁书社，1980，第 127 页。

⑥ 杨军：《元稹集编年笺注》（诗歌卷），三秦出版社，2002，第 106 页。

⑦ 关于《新乐府》五十章创作时间的考证详见本文第二部分"《新乐府》的编定与修改"。

⑧ 《元稹集》第 23 卷，第 255 页。

互挑战，以求改进”。[1]

新题乐府由李绅首创，学者并无异议。白居易《与元九书》中曾提议元稹与自己“悉索还往中诗，取其尤长者如张十八（籍）古乐府，李二十（绅）新歌行，卢（拱）、杨（巨源）二秘书律诗，窦七（巩）、元八（宗简）绝句，博搜精掇，编而次之，号《元白往还诗集》”。[2] 其中言及“李二十新歌行”，所指当即李绅所作的《乐府新题》二十首，那么元白二人新乐府之作皆本于李绅乐府新题亦无疑问。然而是否如学者揣想，“三人互相观摩，往来切磋，相互激荡，以求超越；相互挑战，以求改进”呢？在新乐府的创作上，三人之间存在怎样的文学互动？《新乐府》与《乐府新题》关系为何？我们试作考察。

清人汪立名编订《白香山诗长庆集》时曾注意到，元稹作《新题乐府》“语未尝及白（居易）”，而白居易《新乐府》序中“又不言和李（绅）作”，因此他认为白居易《新乐府》五十章“当是因李作而推广者”[3]，言下之意是白诗相关诸题未必是酬唱李诗而作。其后陈寅恪先生提出：“李公垂（绅）作新题乐府，微之择和之，乐天复扩充之为五十首。”[4] 认为元稹诗作在前，白居易《新乐府》五十章是在看到李绅、元稹作品之后扩充而成的。陈先生的这一看法，是他比较元白二人同题新乐府作品之后得出的结论：

> 微之赋新题乐府，其不及乐天之处有二：（一）为一题涵括数意，则不独词义复杂，不甚清切，而且数意并陈，往往使读者不能知其专主之旨，注意遂难于集中。故读毕后影响不深，感人之力较一意为一题，如乐天之所作者，殊相悬远也。（二）为造句遣词，颇嫌晦涩，不似乐天作品词句简单流畅，几如自然之散文，却仍极富诗歌之美。且乐天造句多以三七言参差相间杂，微仿古乐府，而行文自由无拘牵滞碍之苦。微之所赋，则尚守七言古体诗之形式，故亦不如乐天所作

---

① 陈才智：《元白诗派研究》第三章“元白诗派的新乐府诗”，社会科学文献出版社，2007，第166页。

② 《白居易集》第45卷，顾学颉校点，中华书局，1979，第965～966页。按《元白往还诗集》，《旧唐书·白居易传》作《元白往还集》（第166卷，第4351页）。

③ （清）汪立名编订《白香山诗长庆集》第3卷，《文渊阁四库全书》本。

④ 陈寅恪：《元白诗笺证稿》第六章“古题乐府”，第309页。

之潇洒自然多矣。[①]

陈寅恪先生从题旨立意和造句遣词两个方面对元白同题新乐府作了比较，进而对二人作品的诗艺水平进行了优劣评判。大约是基于“后出转精”的认识，陈先生论断如下：“然则白诗即元诗亦李诗之改进作品。是乃比较研究所获得之结论，非漫为轩轾之说也。”[②]

其实除了比较诗艺水平，我们还可以通过其他方式来判断元白二人创作先后。李绅《乐府新题》原有诗注，元稹《和李校书新题乐府十二首》在诗题之下多有援引，除此之外元诗中还有自注（或引用李传）文字，白居易《新乐府》的同题作品也多有诗注。我们不妨将元白同题诗注进行比较：

<table>
<tr><th>题　目</th><th>元稹《新题乐府》</th><th>白居易《新乐府》</th></tr>
<tr><td rowspan="3">《上阳白发人》</td><td>天宝中，密号采取艳异者为花鸟使。</td><td>天宝末，有密采艳色者，当时花鸟使，吕向献《美人赋》以讽之。</td></tr>
<tr><td>近古封前代子孙为二王、三恪。</td><td></td></tr>
<tr><td>肃宗以后，诸王并未出阁。</td><td></td></tr>
<tr><td>《华原磬》</td><td>李传云：天宝中，始废泗滨石，用华原石。</td><td>天宝中，始废泗滨磬，用华原石代之。询诸磬人，则曰故老云：“泗滨磬下调之不和，得华原石，考之乃和。由是不改。”</td></tr>
<tr><td>《西凉伎》</td><td>平时开远门外立堠，云去安西九千九百里，以示戎人不为万里行，其就盈故矣。</td><td>平时开远门外立堠，云去安西九千九百里，以示戍人不为万里行，其就盈数也。今蕃汉使往来，悉在陇州交易也。</td></tr>
<tr><td rowspan="3">《法曲》</td><td rowspan="3"></td><td>永徽之时，有贞观遗风，故高宗制《一戎大定乐曲》。</td></tr>
<tr><td>《霓裳羽衣曲》起于开元，盛于天宝也。</td></tr>
<tr><td>永隆元年，太常丞李嗣贞善审音律，能知兴衰，云近者乐府有堂堂之曲，再言之者，唐祚再兴之兆也。</td></tr>
</table>

① 陈寅恪：《元白诗笺证稿》第六章“古题乐府”，第310页。

② 陈寅恪：《元白诗笺证稿》第五章“新乐府”，第130～131页。

续表

题目	元稹《新题乐府》	白居易《新乐府》
《法曲》		法曲虽似失雅音，盖诸夏之声也，故历朝行焉。明皇虽雅好度曲，然未尝使蕃汉杂奏。天宝十三载，始诏诸道调法曲与胡部新声合作，识者深异之。明年冬，而安禄山反。
《驯犀》	李传云：贞元丙子岁，南海来贡，至十三年冬，苦寒，死于苑中。	贞元丙戌岁，南海进驯犀，诏纳苑中，至十三年冬，大寒，驯犀死矣。*
		建中元年，诏尽出苑中驯象，放归南方也。
《立部伎》	李传云：太常选坐部伎无性灵者退入立部伎，又选立部伎无性灵者退入，雅乐可知矣。李君作歌以讽焉。	太常选坐部伎无性识者退入立部伎，又选立部伎绝无性识者退入雅乐部，则雅乐之声可知矣。
	太常丞宋沇传汉中王旧说云：玄宗虽雅好度曲，然而未尝使蕃汉杂奏。天宝十三载始诏道调法曲与胡部新声合作，识者异之，明年，禄山叛。	
《骠国乐》	李传云：贞元辛巳岁始来献。	贞元十七年来献之。
《胡旋女》	李传云：天宝中，西国来献。	天宝末，康居国献之。
	《纬书》云：僧一行尝奏玄宗曰："陛下行幸万里，圣祚无疆。"故天宝中岁幸洛阳，冀充盈数。及上幸蜀至万里桥，乃叹。谓左右曰："一行之奏其是乎。"	
《蛮子朝》	李传云：贞元末，蜀川始通蛮酋。	
		天宝十三载，鲜于仲通统兵六万讨云南王合罗凤于西洱河，全军覆没也。
《缚戎人》	近制：西边每擒蕃囚，例皆传置南方，不加剿戮，故李君作歌以讽焉。	
	延州镇李如暹，蓬子将军之子也。尝没西蕃，及归，自云蕃法唯正岁一日许唐人没蕃者服衣冠。如暹当此日，由是悲不自胜，遂与蕃妻密定归计。	有李如暹者，蓬子将军之子也。尝没蕃中，自云蕃法唯正岁一日许唐人之没蕃者服唐衣冠。由是悲不自胜，遂密定归计也。

续表

题　目	元稹《新题乐府》	白居易《新乐府》
《阴山道》	李传云：元和二年，有诏悉以金银酬回鹘马价。	

说明：《白氏文集》刊本及《乐府诗集》卷九六所引均作“贞元丙戌”，《李绅传》作“贞元丙子”。贞元无“丙戌”年，当为“丙子”，清人汪立名有辨。神田本等日本古抄本作“丙子”。

元白二人的诗注虽然互有详略，不过通过比较可以看到，内容相同的诗注如《上阳白发人》《华原磬》《西凉伎》，白居易诗注更为详审和准确。这也许更为接近李传原貌，但也有可能是白居易后来所做的修改与补充。如《骠国乐》李传：“贞元辛巳岁始来献”，白诗注作：“贞元十七年来献之”，两者时间一致，而纪年形式并不相同；又如《胡旋女》李传云：“天宝中，西国来献”，白诗注云：“天宝末，康居国献之”，诗注信息更为准确；再如《缚戎人》，相较元诗注，白诗注中没有“遂与蕃妻密定归计”一语，原因在于白诗有“誓心密定归乡计，不使蕃中妻子知”之句，这显然是为了增强艺术感染力而有意做的修改。此外，白居易诗还有将诗注内容檃括于诗的情况，如《阴山道》李传云：“元和二年，有诏悉以金银酬回鹘马价”，白诗即化为“元和二年下新敕，内出金帛酬马直”之句。另外，白诗《法曲》诗注采用元诗《立部伎》诗注的情况，也显示出白诗对元诗题材的剪裁选取。上述情况表明，白居易的《新乐府》应当是在借鉴李绅、元稹新题乐府作品之后创作而成的。

然而白居易《新乐府》中与李、元二人同题的诗作，未必即为和答二人所写。白居易《编集拙诗成一十五卷因题卷末戏赠元九李二十》“每被老元偷格律，苦教短李伏歌行”诗下自注云：“元九向江陵日，尝以拙诗一轴赠行，自后格变。”“李二十常自负歌行，近见予乐府五十首，默然心伏。”[①] 按白居易编成诗集十五卷，在元和十年（815）。注中所言的“乐府五十首”，当即《新乐府》五十章，“近见”一语表明李绅此前不久才看到白居易《新乐府》诸诗，这与李绅创作《新题乐府》二十首的时间（元和四年以前）已相隔数年之久，其非当时酬和李诗之作甚明。

此外，比较元、白新乐府同题之作，可以发现两者的体式、风格差别颇大。从体式上来看，元稹乐府新题诗为七言歌行，而白居易新乐府诗则

① 《白居易集》第16卷，第349页。

多有“三三七”句式，是“改良当日民间口头流行之俗曲”。[1] 在风格上，正如前文所引陈寅恪先生之言：元诗“造句遣词，颇嫌晦涩，不似乐天作品词句简单流畅”。元、白如果同题而赋、同时而作，其诗作差别何以如此之大？这不免启人疑窦。元稹在元和十二年（817）曾作《古题乐府》十九首，陈寅恪先生以为：“自《梦上天》至《估客乐》，无一首不只述一意，与乐天《新乐府》五十首相同，而与微之旧作《新题乐府》一题具数意者大不相似。此则微之受乐天之影响，而改进其作品无疑也。”[2] 对于元稹写作《古题乐府》的缘由，陈寅恪先生推测认为：“微之于新题乐府，既不能竞胜乐天，而藉和刘猛、李余之乐府古题之机缘，以补救前此所作新题乐府之缺憾，即不改旧时之体裁，而别出新意新词，以蕲追及乐天而轶出之也。”[3] 陈寅恪先生这一说法固然很有道理，不过元稹八年之后方有追作未免不合情理。[4] 白居易作于元和十年（815）的《与元九书》中曾言：

> 仆数月来检讨囊箧中，得新旧诗，各以类分，分为卷目。自拾遗来，凡所适、所感，关于美刺兴比者，又自武德讫元和，因事立题，题为《新乐府》者，共一百五十首，谓之“讽喻诗”。[5]

白居易将自己的新旧诗歌进行整理分类，编次了“十五卷，约八百首”，信中有“异时相见，当尽致执事”之语，表示写信之际元稹尚未全睹白居易诗作。白诗分类中有“讽喻诗”一类，包括两部分诗作，一部分是“自拾遗来凡所适所感，关于美刺兴比者”，指的应当是《贺雨》《观刈麦》《秦中吟》等诗；另一部分是“自武德讫元和因事立题，题为《新乐府》者”，指的当即《新乐府》五十章。《白氏长庆集》中“讽喻诗”的编次主要以时间先后顺序，《新乐府》独立成卷，并且安排在诸诗之后，

---

① 陈寅恪：《元白诗笺证稿》第五章“新乐府”，第125页。

② 陈寅恪：《元白诗笺证稿》第六章“古题乐府”，第311页。

③ 陈寅恪：《元白诗笺证稿》第六章“古题乐府”，第311页。

④ 白居易《因继集重序》曾言：“去年微之取予《长庆集》中诗未对答者五十七首追和之，合一百一十四首寄来，题为《因继集》卷之一。今年复予以近诗五十首寄去，微之不逾月依韵尽和，合一百首又寄来，题为《因继集》卷之二。卷末批云：‘更拣好者寄来’，盖示余勇，磨砺以须我耳”（《全唐文》卷六七五，第6898页），可见元稹于诗文唱和之好胜争强，岂肯櫜弓匣刃，于八年之后方始回应白氏之挑？

⑤ 《白居易集》第45卷，第964页。

可以推想其创作完成的时间当最为晚近。元稹可能同李绅一样，在元和十年前后才看到《新乐府》五十章的完整面貌，于是激发了他元和十二年的创作热情，以此来解释其古题乐府创作缘由似乎更为合理。白居易元和八年（813）曾作《效陶潜体十六首》，中有“我有乐府诗，成来人未闻”（其六）之语，[①]“乐府诗”或即指《新乐府》五十章，如其然亦可作为佐证。综上所述，加之前文所言清人汪立名注意到元稹作《新题乐府》“语未尝及白”，而白居易《新乐府》序中“又不言和李作”，可以推测白居易《新乐府》中与李、元二人同题之作或非当时酬唱所作。[②]

二 《新乐府》的编定与修改

白居易《新乐府》自题：“元和四年为左拾遗时作”，这一说法并不可信。陈寅恪先生通过考证《海漫漫》《杏为梁》等诗篇的创作时间，认为《新乐府》五十章并“非一时所成”。[③] 明代严震刊《白氏讽谏》本《新乐府》序末有“唐元和壬辰冬长至日右拾遗兼翰林学士白居易序”一段文字，按壬辰为元和七年（812）[④]，陈寅恪先生认为“后人传写亦无无端增入此数字之理”，推测“或者此新乐府虽创作于元和四年，至于七年犹有

---

① 《白居易集》第5卷，第105页。

② 参见本文第三部分“《新乐府》题材、思想探源”。另外，从元、白新题乐府诸诗皆有诗注的情况来看，可以推测李绅原作应当都是附有诗注的。李诗今已亡佚，除元稹所和的十二首之外，其他诗题何从考察？笔者猜测，白居易《新乐府》五十章可能全部采用了李绅的乐府新题，但如何从中找出创自李绅的其他诗题呢？笔者注意到除上述十二首诗之外，《新乐府》五十章中还有《七德舞》《新丰折臂翁》《捕蝗》《昆明春》《城盐州》《红线毯》《杏为梁》等七首附有诗注，与前诗相加合计十九首，比较接近李绅《乐府新题》二十首的数目。那么《七德舞》等七首，有可能就是李绅《乐府新题》的原题。

③ 陈寅恪：《元白诗笺证稿》第五章，第133页。按：陈寅恪先生在中山大学讲授“元白诗证史”时观点略有不同，认为“五十首之成，作者自言是作于元和四年。若如是，则有很多诗说不通了。有的肯定是作于元和四年之后，不然就成了预言。所以，只能说五十首大体作于元和四年，以后还常有添补和修改。而且，五十之数，殊不为少，其非一时所成，极有可能”。（刘隆凯整理《陈寅恪〈元白诗证史〉讲席侧记》，湖北教育出版社，2005，第96页）。

④ 岑仲勉先生指出“兼翰林学士”之衔名不符合唐人习惯（《论白氏长庆集源流并评东洋本白集》，《历史语言研究所集刊》1947年第9册，第458页）。笔者按：“兼”可能为“充”字之形讹，另白居易《香山居士写真诗序》云：“元和五年，予为左拾遗翰林学士”（《全唐文》第675卷，第6898页），“左拾遗翰林学士”可连署，那么“兼”字也可能为后人所补加。

定改之处”。[1] 其后有日本学者提出《新乐府》五十章是白居易元和七年（812）冬天在下邽完成的说法，并且认为这些诗直到长庆四年（824）《白氏长庆集》问世时才发表。[2]《新乐府》五十章内容丰富、规模宏大，当非一时之作，陈寅恪先生从诗歌内容出发考证创作时间，结论颇有说服力。除此之外，我们还可从文献版本入手对《新乐府》的编定过程进行考察。

《新乐府》五十章因为在后世流传颇广，其版本非常复杂，谢思炜先生曾撰《〈新乐府〉版本及序文考证》一文专门进行了研究。根据谢先生的研究，《新乐府》可资校勘的文本多达64种，这些文本大致可以划分为以下几类：（1）刊本《白氏文集》系统；（2）日本古抄本系统；（3）单行本《白氏讽谏》系统；（4）敦煌唐人抄本；（5）《乐府诗集》《文苑英华》《唐文粹》等宋人编总集。[3] 上述版本系统中，《白氏讽谏》和“敦煌唐人抄本”的版本价值尤其值得注意。

《白氏讽谏》（以下简称《讽谏》），“是至今所能见到的唯一《文集》之外源出甚古并完整结集的白居易作品集”，[4] 根据文献记载其流行可追溯至唐末。[5]“敦煌唐人抄本”（以下简称“敦煌本”），即敦煌写本 p. 5542，是现存传世的唯一唐人手抄白诗，其中抄有《上阳人》等《新乐府》诗16首。[6] 其编次与《白氏文集》完全不同，文字上也有很多差异，“可以肯定为作者手定本之外的唐代社会流传本”。[7]《讽谏》本和敦煌本都具有非常高的版本价值。

前辈学者如黄永武先生曾将敦煌本与《白氏文集》进行对勘，岑仲勉先生曾将《讽谏》本与《白氏文集》进行对勘，王重民先生曾将《讽谏》本与敦煌本进行对勘，均取得很大的成绩。[8] 笔者曾将三本文字进行综合

---

① 陈寅恪：《元白诗笺证稿》第五章“新乐府”，第133页。

② 下定雅弘：《白居易〈新乐府〉五十章——兼论其成立时期》，“中国唐代文学学会1996西安学术讨论会”论文。寻检其年出版论文集未见此篇论文，转引自袁行霈主编《中国文学史》第二册第七章注释［7］，高等教育出版社，第357页。

③ 谢思炜：《白居易集综论》，中国社会科学出版社，1997，第89页。

④ 谢思炜：《白居易集综论》，第87页。

⑤ 见于吴融所作贯休《禅月集》序以及段安节《乐府杂录》称引。

⑥ 王重民：《敦煌古籍叙录》著录15首，遗漏《道州民》一首。

⑦ 谢思炜：《白居易集综论》，第91页。

⑧ 参见王重民《敦煌古籍叙录》、黄永武《敦煌所见白居易诗二十首的价值》、岑仲勉《论白氏长庆集源流并评东洋本白集》等文。日本学者平冈武夫、太田次男等人在比较《讽谏》本与日本古抄本中也创获颇多。

比对，发现三本文字互有异同，似乎很难判断它们之间的关系。不过其中有一些异文值得注意，笔者今试选择其中数条加以分析，希望能够从中披寻出《新乐府》编订过程中的修改痕迹。[①]

《上阳白发人》一诗，敦煌本作“脸似破莲”，“破莲”一词在白诗中前有用例，如“残红半破莲”（《龙昌寺荷池》），元稹诗有“回脸莲初破”（《代九九》），用来形容美女脸庞。[②]《讽谏》本作“红莲”，可能是疑于“破”字而作修改。《文集》本改作“芙蓉”，[③] 也许是因为“脸”“莲”音近之故。

《百炼镜》一诗，敦煌本和《讽谏》本皆作“钿函珠匣锁几重”，《文集》本作“扬州刺史手自封”。此诗上句为“镜成将献蓬莱宫”，《文集》本改后更加显示了地方官员对于朝廷贡物的重视，当为后出之作。

《时世妆》一诗，敦煌本作“乌膏唇，膏唇恰似泥”，《讽谏》本作“乌膏乌膏唇如泥”，《文集》本作“乌膏注唇唇似泥”，三者虽然都用顶真手法，但句式各不相同。敦煌本的句式在《新乐府》中更多地用于开篇，如“百炼镜，熔范非常规”（《百炼镜》）、“汉武帝，初丧李夫人”（《李夫人》）等。《讽谏》本和《文集》本的区别在于，《文集》本使用了动词“注”，与诗下句“双眉画作八字低”的“画”字更为对应。从修改时间上判断，敦煌本应为最早，《讽谏》本次之，《文集》本为最后改定。另外此诗敦煌本“元和新妆君记取”，“新妆”《讽谏》本、《文集》本皆作“妆梳”，这两个语词的细微差异，也许可以透露出三个本子的时间信息：敦煌本最早，当作于元和初年，故诗称“新妆”。

《司天台》一诗，敦煌本“五神微暗少光色”，“五神”《讽谏》本、《文集》本皆作“北辰”。谢思炜先生认为，敦煌本“五神”可能最早出于白居易之手，“北辰”是后来作的改动。[④] 又敦煌本“九重天子不得知，

---

① 对勘表主要比较敦煌本16首《新乐府》:《上阳人》《百炼镜》《两珠阁》《华原磬》《道州民》《母别子》《草茫茫》《天可度》《时世妆》《司天台》《胡旋女》《昆明春》《缭绫歌》《卖炭翁》《折臂翁》《盐商妇》（仅存一行）。《讽谏》本选用光绪十九年（1893）武进费念慈影刻宋本《新雕校正大字白氏讽谏》，中华书局，1985。《文集》本采用宋绍兴刻七十一卷本《白氏长庆集》（中华书局1979年据以整理出版）。

② 参见谢思炜《敦煌本白居易诗再考证》，《白居易集综论》，第67~68页。

③ 笔者按：白居易《长恨歌》有“芙蓉如面柳如眉”之句。

④ 谢思炜：《敦煌本白居易诗再考证》，《白居易集综论》，第69页。

焉用司天百尺围”，《讽谏》本和长庆作“不得知，安用台高百尺为”，[①]按此诗上句为“天文时变两如斯，九重天子不得知”，两相比较，后者不仅在语势上更为激烈，且在诗意表达上也较前者为优。从此诗两句异文来看，都表明敦煌本早于其他两个本子。

《胡旋女》一诗，敦煌本“弦催鼓促曲已毕，奔车转缓旋风迟”，《讽谏》本作“弦催鼓促曲欲遍，奔车轮缓旋风迟”，《文集》本作“人间物类无可比，奔车轮缓旋风迟”。对比三种不同的文本，也可以寻绎出作者不断修改的痕迹，“曲已毕”盖指演奏单支曲子，“曲欲遍”盖指演奏一套曲子，后者较前者更能表现胡旋女“左旋右转不知疲，千匝万周无已时”之情状。而《文集》本作“人间物类无可比”，则用不可言传之语进行描摹，所谓“此时无声胜有声”是也，手法更为高超，作品也更具表现力。另外，敦煌本“胡旋女，外国来此居”，《讽谏》本作“胡旋女，外国居”，《文集》本作“胡旋女，出康居”，《讽谏》本从敦煌本而来，《文集》本从《讽谏》本改定的次序是比较明显的。

《昆明春》一诗，敦煌本“昆明春，岸古春流新”，《讽谏》本作“昆明春，昆明岸古春流新”，《文集》本作“昆明春，昆明春，春池岸古春流新”。从句式之渐臻完美来看，诗句应当经历了由三五到三七再到三三七的修改过程，那么版本时间的先后也应为敦煌本、《讽谏》本和《文集》本。

《缭绫歌》一诗，敦煌本“昭阳人，不见织时应不惜”，《讽谏》本作“昭阳殿里歌舞人，不见织，若见织时应合惜”，《文集》本作“昭阳殿里歌舞人，若见织时应也惜”。可以看出《讽谏》本诗句是在敦煌本基础上的增改，但文字尚嫌冗复，至《文集》本则改定妥当。

《卖炭翁》一诗，敦煌本“回车叱牛令向北”，“令”字《讽谏》本作“驱”，《文集》本作“牵”。“驱”字与“令”字相比，更强调动作性，诗意更为形象。“驱”字改为“牵”字，大概是因为诗有“宫使驱将惜不得”之句，为避犯复而改字，且用“牵”字更能表现宫使的横肆。“令”“驱”“牵”三字的更改，也可以判断三个文本时间的先后。

此外，我们通过对比《新丰折臂翁》的异文，更能看出三本之间的关系：

---

① 二本文字略有差异，《讽谏》本“高台”，《文集》本作“台高”。

	敦煌本	《讽谏》本	《文集》本
《折臂翁》（讽谏本、《文集》本皆作《新丰折臂翁》）	新丰老翁年八十	新丰老翁八十八	新丰老翁八十八
	头鬓须眉皆似雪	头鬓眉须皆似雪	头鬓眉须皆似雪
	玄孙扶向店前行	儿孙扶向店前行	玄孙扶向店前行
	右臂凭肩左臂折	右臂凭肩左臂折	左臂凭肩右臂折
	问翁折臂来几年	问翁折臂来几年	问翁臂折来几年
	兼问置折何因缘	兼问臂折何因缘	兼问致折何因缘
	唯听骊宫歌吹声	惯听骊宫歌吹声	惯听梨园歌管声
	一丁点向何处去	点得驱向何处去	点得驱将何处去
	传道云南有泸水	闻道云南有泸水	闻道云南有芦水
	未战十人五人死	未战十人二三死	未过十人二三死
		村南村北哭声悲， 儿别爷娘夫别妻。 皆云前后征蛮者， 千万人行无一回。	村南村北哭声哀， 儿别爷娘夫别妻。 皆云前后征蛮者， 千万人行无一回。
	自将大石捶折臂	遂将大石捶折臂	偷将大石锤折臂
	张旗簸旗俱不堪	张弓簸旗俱不堪	张弓簸旗俱不堪
	从此始免征云南	从兹始免征云南	从兹始免征云南
	且图拣退归乡土， 骨碎筋伤非不苦	骨碎筋伤非不苦， 且图拣退归乡土	骨碎筋伤非不苦， 且图拣退归乡土
	一支虽废一身全	一肢虽废一身全	一肢虽废一身全
	至今阴雨风寒夜	至今风雨阴寒夜	至今风雨阴寒夜
	犹到天明痛不眠	直到天明痛不眠	直到天明痛不眠
	痛不眠兮终不悔	痛不眠，终不悔	痛不眠，终不悔
	所喜老身今犹在	且喜老身今独在	且喜老身今独在
	不然当昔泸水头	不然当时芦水头	不然当时泸水头
	身死魂归骨不收	身死魂孤骨不收	身死魂飞骨不收
		老人言，君听取	老人言，君听取
	君不见开元宰相宋开府	君不闻开元宰相宋开府	君不闻开元宰相宋开府
	又不见天宝宰相杨国忠	又不闻天宝宰相杨国忠	又不闻天宝宰相杨国忠
	立边功	欲求恩幸一边功	欲求恩幸立边功
	功不立，生人怨	边功未立生人怨	边功未立生人怨
	君不见新丰折臂翁	请问新丰折臂翁	请问新丰折臂翁

可以看到，敦煌本与《文集》本除了“玄孙扶向店前行”一句相同外，其他各条诗句皆有异文。《讽谏》本的文字有的与敦煌本全同，如“右臂凭肩左臂折”“问翁折臂来几年”等，有的与《文集》本全同，如“新丰老翁八十八”“张弓簸旗俱不堪”等，还有一些诗句文字介乎敦煌本和《文集》本之间：“惯听骊宫歌吹声”，“骊宫”“歌吹”与敦煌本同，“惯”与《文集》本同；“未战十人二三死”，“战”与敦煌本同，“二三”则与《文集》本同。通过分析上述情况，我们可以判断：《讽谏》本应当是介乎敦煌本、《文集》本两者之间的过渡文本。

对比三本异文，我们不难发现文本先后递修的痕迹。如敦煌本“自将大石捶折臂”，《讽谏》本作“遂将大石捶折臂”，《文集》本作“偷将大石锤折臂”，从“自”“遂”到“偷”三字的更改，显现出锤炼字句、精益求精的过程，也可作为判断三本先后的依据。

唐朝曾在天宝十载和天宝十三载对南诏分别发动战争，均伤亡惨重，陈寅恪先生认为《新丰折臂翁》诗中所言之事两者皆有可能。[①] 笔者认为，此诗所言与《资治通鉴》卷二一六所载鲜于仲通讨伐南诏一事最为吻合：

> （天宝十载）夏，四月壬午，剑南节度使鲜于仲通讨南诏蛮，大败于泸南。时仲通将兵八万分二道出戎、巂州，至曲州、靖州。南诏王阁罗凤遣使谢罪，请还所俘掠，城云南而去，且曰：“今吐蕃大兵压境，若不许我，我将归命吐蕃，云南非唐有也。”仲通不许，囚其使。进军至西洱河，与阁罗凤战，军大败，士卒死者六万人，仲通仅以身免。……制大募两京及河南、北兵以击南诏。人闻云南多瘴疠，未战士卒死者什八九，莫肯应募。杨国忠遣御史分道捕人，连枷送诣军所。旧制，百姓有勋者免征役，时调兵既多，国忠奏先取高勋。于是行者愁怨，父母妻子送之，所在哭声振野。[②]

白居易在《新乐府》序中称：“其事核而实，使采之者传信也”，《新丰折臂翁》所记应当确有其人、实有其事。诗云“无何天宝大征兵，户有三丁点一丁。点得驱将何处去，五月万里云南行”，与天宝十载四月鲜于

---

① 陈寅恪：《元白诗笺证稿》第五章“新乐府”，第 180 页。陈寅恪先生所以认为是天宝十三载，因白居易《新乐府·蛮子朝》有相关诗注。

② 《资治通鉴》第 216 卷，中华书局，2007，第 6906 ~ 6907 页。

仲通征讨南诏大败，随后“制大募两京及河南、北兵以击南诏”的史籍记载是相吻合的。“闻道云南有泸水，椒花落时瘴烟起。大军徒涉水如汤，未过十人二三死”，与“人闻云南多瘴疠，未战士卒死者什八九”的记载也粗相符合。“村南村北哭声哀，儿别爷娘夫别妻。皆云前后征蛮者，千万人行无一回”，所描绘的正是“行者愁怨，父母妻子送之，所在哭声振野”的情景。对于《折臂翁》中的信息，我们应作为史料予以重视。敦煌本“新丰老翁年八十”，《讽谏》本、《文集》本皆作“新丰老翁八十八”，折臂翁的年纪为何出现两个说法？如果是作者改定，那么其间又透露怎样的信息？我们试加以考证。

前文已言，折臂翁当年为免于征兵而捶折胳臂，其时当在天宝十载（751），“是时翁年二十四”。若以“新丰老翁年八十”来计算，则白居易作诗之时当在元和二年（807）左右；若以“新丰老翁八十八”来计算，此诗当作于元和十年（815）左右。[①]《新乐府》诸诗作于元和四年后并无疑问，作于“元和二年”看似并不合理，其实不然。前文注 24 中，笔者推测《新丰折臂翁》可能是李绅《乐府新题》已佚诗题之一，而李绅在元和二年创作此题完全有可能，[②] 白居易采用李诗原题，自然也袭用了李诗的内容——“新丰老翁年八十”。那么“元和十年”之说又当如何解释呢？笔者此前曾根据《与元九书》《编集拙诗成一十五卷因题卷末戏赠元九李二十》诗注等材料，判断元稹、李绅在元和十年前后才见到白居易《新乐府》五十章的完整内容，在时间上与白居易修改后的“新丰老翁八十八”之语正相符合，这也可以说明，《新乐府》五十章极有可能就是在元和十年经过白居易的修订才以完整的面目公布流传的。另外《讽谏》本和《文集》本虽然此句相同，但两本之间仍存在不少异文，表明其后白居易还不断有所修改。《新乐府》五十章的最终改定，可能是长庆四年（824）《白氏长庆集》编成之时，白居易有“旧句时时改，无妨悦性情”（《诗解》）之语，于《新乐府》五十章的屡加修改可窥一斑。

---

① 按：诗有“臂折来来六十年”之语，“六十年”当是举成数而言，不可作为计算依据，因为折臂翁无论是“年八十”还是“八十八”，根据“是时翁年二十四”来计算，距作诗之时均非六十年之数。

② 据陈寅恪先生考证，元稹《和李校书新题乐府十二首》当作于元和三年十二月后，卞孝萱先生认为元稹之作当在元和四年或稍前，如此则李绅《乐府新题》当作于元和四年之前。

此外，笔者推测在《白氏长庆集》编订之前，《新乐府》五十章就曾以单帙的形式流传，后来流行于世的《白氏讽谏》本或即源出于此，而非如学者猜想的从大集中抄出。如前文引白居易《编集拙诗成一十五卷因题卷末戏赠元九李二十》诗注：“李二十常自负歌行，近见予乐府五十首，默然心伏”，白居易所言李绅所见的“乐府五十首”，似乎以独立的形式存在，可能就是《新乐府》五十章的单行本。白居易虽然曾在《白氏长庆集后序》中申明：“又有《元白唱和因继集》共十七卷、《刘白唱和集》五卷、《洛下游赏宴集》十卷，其文尽在大集内，录出别行于时，若集内无而假名流传者，皆谬为耳”，[①] 但如《长恨歌》《琵琶行》《秦中吟》（十首）等作品在其生前即以单帙的形式流传，《新乐府》五十章单帙流行不无可能。

谢思炜先生曾注意到，白居易诗集中“凡诗文序，所序无论单篇或成组，并无在文末署名之例。与《新乐府序》同一时期的《秦中吟序》、《和答诗序》、《有木诗序》，序末均无署名，规模宏大之《策林》，序文亦无署名。”[②]《新乐府》五十章所以区别众诗，序末具有署名，可能是保留了当时单行本的形式面貌。[③] 此外，《新乐府》五十章的编次，《讽谏》本与《文集》本虽大致相同，但仍略有参差，《讽谏》本《母别子》在《时世妆》《李夫人》之间，至《文集》本则调整到《卖炭翁》《阴山道》之间，这一细微的差别前人并未注意。《母别子》写的是“关西骠骑大将军，去年破虏新策勋”，其后休弃前妻，“洛阳迎得如花人”，《阴山道》写的是唐朝与回鹘的不平等贸易，两诗都与边事有涉。《新乐府》在编次上常“连类及之”，[④] 那么《文集》本的篇次安排较之《讽谏》本自然更为合理，《讽谏》本很可能在《文集》本编定之前就以单本流行。

据严绍璗先生《日藏汉籍善本书录》载：“近卫天皇康治二年（1143）九月二十九日，后来成为左大臣的藤原赖长在其《台记》中记载，在该日

---

① （清）董诰等编《全唐文》第675卷，上海古籍出版社，1990，第6897页。

② 谢思炜：《敦煌本白居易诗再考证》，《白居易集综论》，第62页。

③ 《秦中吟》等组诗规模较《新乐府》为小，流播自然较《新乐府》为易。《策林》虽规模宏大，但白居易并没有传播流传之意，故其写就于贞元、元和之际，后来编入《白氏长庆集》不无敝帚自珍之意。《新乐府》是白居易着意经营的组诗，其编次撰定并以单本流行是极有可能的。

④ 陈寅恪：《元白诗笺证稿》第五章“新乐府”，第126页。

之前读过的书目一千三十卷，其中有《新乐府》一种。”[1]《日藏汉籍善本书录》还著录了日本现存的14世纪三条西实隆手写白居易诗二轴，其中第一轴写《秦中吟》十首、《长恨歌》《琵琶行》，第二轴写《新乐府》上下卷。[2] 白居易的诗歌早在当时就已流传日本，[3]《新乐府》现在日本仍有以单帙形式流存者，也许正是唐代流传原本面貌的保留。

此外，白居易在《新乐府》序中曾言诗作总字数为：“凡九千二百五十二言”，我们不妨对现行的《讽谏》本和《文集》本的字数作一统计：[4]

	讽谏本	文集本		讽谏本	文集本		讽谏本	文集本		讽谏本	文集本
七德舞	227	225	城盐州	249	249	涧底松	110	110[5]	井底引银瓶	230	230
法　曲	140	140	道州民	158	158	牡丹芳	327	327	官牛	90	91
二王后	113	113	驯　犀	207	207	红线毯	156	156	紫毫笔	147	147
海漫漫	145	145	五弦弹	262	256	杜陵叟	151	151	隋堤柳	225	223
立部伎	150	150	蛮子朝	242	242	缭　绫	187	184	草茫茫	118	118
华原磬	146	152	骠国乐	234	237	卖炭翁	136	136	古冢狐	157	155
上阳人	273	268	缚戎人	345	345	母别子	154	153	黑潭龙	136	135
胡旋女	189	192	骊宫高	171	173	阴山道	179	179	天可度	115	115
折臂翁	333	333	百炼镜	127	127	时世妆	97	97	秦吉了	132	132
太行路	185	182	青　石	166	166	李夫人	249	249	鸦九剑	123	128
司天台	118	118	两朱阁	130	130	陵园妾	215	212	采诗官	201	202
捕　蝗	158	158	西凉伎	276	276	盐商妇	184	184			
昆明春	198	201	八骏图	204	204	杏为梁	169	170			

统计结果为：《讽谏》本9136字，合题目150字，共计9286字；《文集》本9128字，合题目150字，共计9278字。[6] 两本字数均较序中所言的9252字多二三十字，白居易编订《新乐府》时如果计算无误，那么其

① 严绍璗：《日藏汉籍善本书录》，中华书局，2007，第1474页。

② 严绍璗：《日藏汉籍善本书录》，第1478页。

③ 白居易：《白氏长庆集后序》曾言“其日本、暹罗诸国及两京人家传写者不在此记”（《全唐文》第675卷，第6897页）。

④ 敦煌本为残本，仅收录《新乐府》16首诗作，无法计算全部字数。

⑤ 按《涧底松》：“金张世禄原宪贫，牛衣寒贱貂蝉贵。貂蝉与牛衣，高下虽有殊”两句，《文集》本错读为：“金张世禄原宪贫。牛衣寒，贱貂蝉，牛衣高下虽有殊”，将“贵貂蝉与”误作小注，今从《讽谏》本乙正，两本字数相同。

⑥ 诗前小序共273字。序中所言的字数，应当不包括小序，否则字数相差会很大。

后应尚有较多的文字增改。值得注意的是，敦煌本较之《讽谏》本和《文集》本有“阙句”的情况，《道州民》《草茫茫》单句阙失，可能是抄者偶有遗漏所致。而如《新丰折臂翁》所阙失的六句34字，其诗句首尾意义完整，很有可能是后来增补。从字数上推测，敦煌本《新乐府》诗也许更加接近白居易编定时的原貌。

三 《新乐府》的题材来源

白居易在《新乐府》五十章序中曾言：“首章标其目，卒章显其志，《诗》三百之义也”，[①] 其诗歌形式多以首句作为题目、于结篇点明诗旨，对《诗经》多有模仿。另外在体例上《新乐府》也依《诗经》：前有总序，是模仿《毛诗》大序；每篇各有一序，是模仿《毛诗》小序，诚如陈寅恪先生所言，《新乐府》“乃一部唐代《诗经》”。[②] 白居易创作《新乐府》五十章，自言“为君、为臣、为民、为物、为事而作，不为文而作也”。[③] 白氏既有此立意，那么表现在诗歌题材上，势必要囊括众有。事实上，《新乐府》五十章每诗各言一事、各持一旨，题材多种多样，内容极为丰富，涉及当时社会、政治、生活等各个方面。对于《新乐府》五十章题材和思想来源的考索，陈寅恪先生在《元白诗笺证稿》中曾花费极大的工夫进行考索，如考证《七德舞》《法曲》《二王后》《海漫漫》诸篇与《贞观政要》《太宗实录》的关系，条析缕分，委曲详明，成果丰硕。[④] 笔者在陈先生研究的基础上，试对《新乐府》五十章的题材及思想来源重加考证，希望能够有抔土之益。

通过分析《新乐府》五十章的内容，笔者认为其题材和思想主要来源于以下几方面材料。

（一）李绅、元稹《乐府新题》

前文已言，李绅在元和四年前曾作《乐府新题》二十首，元稹有《和李校书新题乐府十二首》的诗作。李绅诗作今已亡佚，白居易《新乐府》

---

① 《白居易集》第3卷，第52页。

② 陈寅恪：《元白诗笺证稿》第五章“新乐府”，第124页。

③ 《新乐府》序（《白居易集》第3卷，第52页）。

④ 陈寅恪：《元白诗笺证稿》第五章“新乐府”，第134～155页。

有十二首诗题与元稹和作相同（《上阳白发人》《华原磬》《五弦弹》《西凉伎》《法曲》《驯犀》《立部伎》《骠国乐》《胡旋女》《蛮子朝》《缚戎人》《阴山道》），可以推测李绅《乐府新题》二十首的题材或为白居易全部采用。相关考证已具前文，在此不赘。

值得注意的是，白居易《新乐府》某些诗题可能受到李绅或元稹诗句或诗注的启发。如元稹《法曲》有“女为胡妇学胡妆”之语，而《新乐府》有《时世妆》之题，云“元和妆梳君记取，髻椎面赭非华风”；元稹《骠国乐》有“又遣遒人持木铎，遍采讴谣天下过”之语，而《新乐府》有《采诗官》之题；元稹《上阳白发人》“隋炀枝条袭封邑”注云：“近古封前代子孙为二王、三恪”，《新乐府》有《二王后》的诗题。

（二）《策林》

关于《策林》的写作背景，白居易在《策林序》中写道：

> 元和初，予罢校书郎。与元微之将应制举，退居于上都华阳观。闭户累月，揣摩当代之事，构成策目七十五门。及微之首登科，予次焉。凡所应对者，百不用其一二，其余自以精力所致，不能弃捐，次而集之，分为四卷，命曰《策林》云耳。[①]

《策林》分门别类，囊括与时政相关的各种问题。谢思炜先生认为“如此全面的策题，是由他（白居易）和元稹根据时事和考试可能涉及的范围独立拟成的”，[②] 这一说法可能不确。《策林》开篇三门为《策头》《策项》《策尾》，是为备试策问而精心准备的模板，考其内容如《策尾》有云：“始以进士举及第，又以拔萃选授官”“臣生圣代，三十有五年”等，[③] 都是白居易根据自己情况“量身定做”，当非合两人之力完成。

陈寅恪先生以为：“元白二公作新乐府在元和四年，距构《策林》之

---

① 《全唐文》第670卷，第6811页。

② 谢思炜：《白居易集综论》，第218页。陈才智同样认为《策林》是“元和元年元、白在应制科考试前准备的”（《元白诗派研究》，第191页）。

③ 《白居易集》第62卷，第1290页。

时甚近。故其作《新乐府》之理论，与前数年揣摩之思想至有关系。”[1] 陈才智先生在《元白诗派研究》一书中曾列表对照《新乐府》与《策林》相同、相似和相涉的内容，今移录其表如下：

《新乐府》与《策林》内容对照[2]

类　别	《新乐府》	《策林》
相同处	草茫茫：惩厚葬也	六十六　禁厚葬
	蛮子朝：刺将骄而相备位也	四十八　御戎狄：征历代之策，陈古今之宜
	采诗官：鉴前王乱亡之由也	六十九　采诗：以补察时政
相似处	盐商妇：恶幸人也	二十三　议盐法之弊：论盐商之幸
	两朱阁：刺佛寺浸多也	六十七　议释教：僧尼
	紫毫笔：讥（诫）失职也	三十五　使百职修、皇纲振：在乎革慎默之俗
相涉处	上阳白发人：愍怨旷也	十　王泽流、人心感“念其怨旷，则妓乐嫔嫱之数省矣”[3]
	二王后：明祖宗之意也	十四　辨兴亡之由：由善恶之积
	鸦九剑：思决壅也	三十七　决壅蔽：在不使人知所欲
	天可度：恶诈人也	七十一　去谄佞、从谠直

陈才智先生从题材、题旨出发对《新乐府》和《策林》相关内容做了关联，我们可以比较清楚地看到《新乐府》之于《策林》的取材。其实，具体到《新乐府》的思想内容，我们还可以从《策林》中找到更多的链接。

如《法曲》《立部伎》《华原磬》《五弦弹》四首诗，虽然题材都来源于李绅的《乐府新题》，但白居易借题发挥，表达的是自己对于当时音乐的态度和看法。《策林》六十四“复乐：古器古曲”中，白居易曾拟策问“时议者或云：乐者，声与器迁，音随曲变。若废今器用古器，则哀淫之音息矣；若舍今曲奏古曲，则正始之音兴矣”，[4] 显示出白居易对于回归“正始之音”的思考。《法曲》诗云“愿求牙旷正华音”，《立部伎》序曰：“刺雅乐之替也”，《华原磬》比较使用泗滨石、华原磬古今乐器之别，

① 陈寅恪：《元白诗笺证稿》第五章“新乐府”，第 123 页。

② 陈才智：《元白诗派研究》，第 192 页。

③ 原注：奏状《奏请加德音中节目二件：请拣放后宫内人》（《白居易集》第 58 卷）所言亦为此事。

④ 《全唐文》第 671 卷，第 6850 ~ 6851 页。

《五弦弹》有“尔听五弦信为美，吾闻正始之音不如是。正始之音其若何？朱弦疏越清庙歌”之语，[①] 可以说是白居易音乐思想的集中表达，可与《策林》六十三“沿革礼乐”相参看。[②] 此外，如《策林》六十二“议礼乐”云：“国家承齐梁陈隋之弊，遗风未弭。故礼稍失于杀，乐稍失于奢。伏惟陛下虑其减销，则命司礼者大明唐礼；防其盈放，则诏典乐者少抑郑声，如此则礼备而不偏，乐和而不流矣。”[③] 其思想与前四诗也正复相同。

在《捕蝗》一诗中，白居易对捕蝗行为持否定的态度，他认为：“捕蝗捕蝗竟何利？徒使饥人重劳费。一虫虽死百虫来，岂将人力竞天灾。我闻古之良吏有善政，以政驱蝗蝗出境。又闻贞观之初道欲昌，文皇仰天吞一蝗。一人有庆兆民赖，是岁虽蝗不为害。”白居易对待自然灾害的态度，与他在《策林》十八“辨水旱之灾，明存救之术”中思想相一致。他认为：“水旱之灾，有小有大，大者由运，小者由人。由人者，由君上之失道，其灾可得而移也”[④]，“人君苟能改过塞违，率德修政，励敬天之志，虔罪己之心，则虽逾月之霖，经时之旱，至诚所感，不能为灾。何则？古人或牧一州，或宰一县，有暴身致雨者，有救火反风者，有飞蝗去境者”。[⑤]《捕蝗》诗以捕蝗之事为例，以小见大，表达的正是这一思想。

《骊宫高》一诗中，白居易对皇帝游幸骊山进行劝谏：“一人出兮不容易，六宫从兮百司备。八十一车千万骑，朝有宴饫暮有赐。中人之产数百家，未足充君一日费。”类似的议论可参看《策林》二十一“人之困穷由

---

① 白居易《策林》中的观点与《五弦弹》诗旨并不相同，他说：“夫器者，所以发声，声之邪正，不系于器之今古也。曲者，所以名乐，乐之哀乐，不系于曲之今古也”，“销郑卫之声，复正始之音者，在乎善其政和其情，不在乎改其器易其曲也。”对此陈寅恪先生认为：“殆即由李氏原倡本持此旨，二公赋诗在和公垂原意，遂至不顾其前日之主张欤？”（《元白诗笺证稿》，第166页）笔者按：白氏虽有此权变，但表达的仍然是回归“正始之音”的思想。

② 《全唐文》第671卷，第6850页。

③ 《全唐文》第671卷，第6849页。

④ 白居易认为“其小者或兵戈不戢，军旅有强暴者；或诛罚不中，刑狱有滥者；或小人入用，谗佞有得志者；或君子失位，忠良有放弃者；或男女臣妾有怨旷者；或鳏寡孤独有困死者；或赋敛之法无度焉；或土木之功不时焉，于是乎忧伤之气、愤怨之心，积以伤和，变而为沴。”（《全唐文》第670卷，第6821页）。

⑤ 《全唐文》第670卷，第6821～6822页。

君之奢欲”：“然则一纵一放而弊及于人者又何哉？盖以君之命行于左右，左右颁于方镇，方镇布于州牧，州牧达于县宰，县宰下于乡吏，乡吏转于村胥，然后至于人焉。等级若是，是所求既众，所费滋多，则君取其一，而臣已取其百矣，所谓上开一源，下生百端者也。”① 此诗中，白居易同样是以一事为端发抒议论，对皇帝的奢欲行为进行讽谏。

《城盐州》诗中，白居易通过颂扬德宗修筑盐州抵御吐蕃侵略之事，肯定了倚险制戎的军事策略：“自筑盐州十余载，左衽毡裘不犯塞”“诸边急警劳戍人，唯此一道无烟尘”，他的这一主张可以参看《策林》五十“议守险，德与险兼用”：“以城池为固，以金革为备，以江山为襟带，以丘陵为咽喉者，地之险，人之守也”，文中还引到了“莒子恃其僻陋，不修城郭，浃辰之间丧其三都”的典故。②

《青石》诗讥刺的是当时神道碣、德政碑文章多有虚美的现象，所谓“不镌实录镌虚辞”，可以参看《策林》六十八“议文章：碑碣词赋”，其文也是针对其时“书事者罕闻于直笔，褒美者多睹其虚辞”，“歌咏诗赋碑碣赞诔之制，往往有虚美者矣，有愧辞者矣。若行于时则诬善恶而惑当代，若传于后则混真伪而疑将来”的社会现象而作的。③

（三）白居易自作诗文

白居易创作《新乐府》五十章，大约为了自成系统，并没有回避旧作题材，最明显的例子就是与《秦中吟》部分诗作题材或诗旨的重合。《秦中吟》是写于“贞元、元和之际”的组诗，④ “一吟悲一事”（《伤唐衢二首》其二），共有十首（《议婚》《重赋》《伤宅》《伤友》《不致仕》《立碑》《轻肥》《五弦》《歌舞》《买花》），创作在《新乐府》之前。《新乐府》诗作中，有与《秦中吟》题材或诗旨相合或相关者：如《母别子》与《议婚》主题相近，讽喻的都是当时社会不良的婚姻现象。⑤ 《杏为梁》与《伤宅》

---

① 《全唐文》第 670 卷，第 6825 页。

② 《全唐文》第 671 卷，第 6842 页。

③ 《全唐文》第 671 卷，第 6853 页。

④ 见《秦中吟》序（《白居易集》第 2 卷，第 30 页）。

⑤ 白居易判理过多宗“出妻”案件，时人出妻的原因很多：或因“娶妻三年，无子”，或因“乙在田，妻饷不至，路逢父告讯，以饷馈之，乙怒，遂出妻”，或因“妻于姑前叱狗”，或仅仅因为“父母不悦”。白居易所以在《新乐府》《秦中吟》两言其事，可以想象当时这一社会现象的突出。

主题相近，都是讥刺权贵府第的奢僭而作。[①]《青石》与《立碑》题旨相似，都有“讥刺时人之滥立石碣与文士之虚为谀词”之意。[②]《五弦弹》与《五弦》同一题材，题旨亦近，[③] 只是诗歌体式一为五言、一为杂言而已。《牡丹芳》与《买花》一写赏花、一写买花，在题材上也相接近。

除《秦中吟》外，白居易其他诗文也有与《新乐府》诗题相关者。《涧底松》一诗，陈寅恪先生认为此诗殆非虚指，而关涉于“牛李党争”，[④] 其中有同情牛僧孺之意，其说固然近理。然若考其写作此诗的近由，可以发现白居易其时作有《哭刘敦质》《寄唐生》《伤唐衢二首》《邓鲂张彻落第》等诗，其中皆有悲其穷悴迍邅之意，如《邓鲂张彻落第》有“寒松无妖花，枝下无人行”之语，即以寒松为喻。又《谕友》诗解慰失意友人时云：“朱门有勋贤，陋巷有颜回。穷通各问命，不系才不才。”《悲哉行》对比寒门穷贱“儒者”和朱门富贵“乳臭儿”，感慨“山苗与涧松，地势随高卑。古来无奈何，非君独伤悲”。白居易的古调诗《续古诗十首》（其四）也是对比涧松和山苗（百丈涧底死，寸径山上春），均与此诗意旨相同，表达对于当时社会贵贱悬绝、穷通异势的愤慨，《涧底松》写作触发之由或可迹此。另外，白居易在供奉翰林期间，曾经写过多封谕示外国书信（《与吐蕃宰相钵阐布敕书》《与吐蕃宰相尚绮心儿等书》《与新罗王金重熙等书》《与骠国王雍羌书》《与南诏清平官书》《与回鹘可汗书》），分别涉及吐蕃、新罗、骠国、南诏、回鹘等国，他对于当时的军国事务应当是比较熟悉的。《新乐府》的题材中，除了新罗以外，其他各国都曾言及。如与吐蕃相关者有《城盐州》《缚戎人》《西凉伎》，与骠国相关者有《骠国乐》，与南诏相关者有《新丰折臂翁》《蛮子朝》，与回

---

① 《杏为梁》诗云：“君不见马家宅犹存，宅门题作奉诚园。”《伤宅》诗云：“不见马家宅，今作奉诚园。”按元稹《奉诚园》：“萧相深诚奉至尊，旧居求作奉诚园。秋来古巷无人扫，树满空墙闭戟门。”《遣兴十首》其二：“城中百万家，冤哀杂丝管。草没奉诚园，轩车昔曾满。”皆有赋咏奉诚园之语，白诗或与元诗相关。又《杏为梁》“又不见魏家宅犹存，元和诏还五代孙”，原注：“元和四年，诏特以官钱赎魏徵胜业坊中旧宅，以还子孙，用奖其俭。”白居易《论魏徵旧宅》一文专言此事（《全唐文》第667卷，第6784页）。

② 陈寅恪：《元白诗笺证稿》第五章“新乐府”，第227页。

③ 《五弦》结云：“嗟嗟俗人耳，好今不好古。所以绿窗琴，日日生尘土。”《五弦弹》结云：“人情重今多贱古，古瑟有弦人不抚。更从赵璧艺成来，二十五弦不如五。”两者意旨相近。

④ 陈寅恪先生谓“此篇必于‘金张世禄’之吉甫，‘牛衣寒贱’之僧孺有所愤慨感惜”（《元白诗笺证稿》，第242页）。

鹘相关者有《阴山道》。[1] 又，白居易曾作《初入太行路》一诗，诗有“若比世路难，犹自平于掌”之语，《太行路》开篇云：“太行之路能摧车，若比人心是坦途”，两诗感喟相同，《太行路》的诗题或即由此兴发。《太行路》有“左纳言，右纳史；朝承恩，暮赐死”之语，陈寅恪先生猜测：“乐天此篇之作，或竟为近慨崖州（韦执谊）之沉沦，追刺德宗之猜刻，遂取以讽谏元和天子耶？”[2] 陈先生的观点是很有道理的，白居易曾作《寄隐者》一诗：

> 卖药向都城，行憩青门树。道逢驰驿者，色有非常惧。亲族走相送，欲别不敢住。私怪问道傍，何人复何故？云是右丞相，当国握枢务。禄厚食万钱，恩深日三顾。昨日延英对，今日崖州去。由来君臣间，宠辱在朝暮。青青东郊草，中有归山路。归去卧云人，谋身计非误。[3]

此诗题旨与《太行路》相同，“昨日延英对，今日崖州去”，所写的正是韦执谊。《天可度》全诗议论成篇，讥刺口蜜腹剑的奸邪小人，意旨与白居易《读史五首》（其四）颇同：

> 含沙射人影，虽病人不知。巧言构人罪，至死人不疑。掇蜂杀爱子，掩鼻戮宠姬。弘恭陷萧望，赵高谋李斯。阴德既必报，阴祸岂虚施。人事虽可罔，天道终难欺。明则有刑辟，幽则有神祇。苟免勿私喜，鬼得而诛之。[4]

诗中“掇蜂杀爱子，掩鼻戮宠姬”之语，意思全同《天可度》“劝君掩鼻君莫掩，使君夫妇为参商。请君掇蜂君莫掇，使君父子为豺狼。”

此外，白居易还曾以“中山兔毫作之尤妙”为韵作《鸡距笔赋》，[5] 其征典谐趣之处近似韩愈《毛颖传》。《新乐府》中《紫毫笔》一诗题旨

---

① 此外《驯犀》与海蛮（南海少数民族）有关，《胡旋女》与康居国有关。

② 陈寅恪：《元白诗笺证稿》第五章“新乐府”，第 183 页。

③ 白居易：《寓意诗五首》（其二）：“赫赫京内史，炎炎中书郎。昨传征拜日，恩赐颇殊常。貂冠水苍玉，紫绶黄金章。佩服身未暖，已闻窜遐荒。亲戚不得别，吞声泣路傍。宾客亦已散，门前雀罗张。”（《白居易集》第 2 卷，第 37 页）诗旨亦复相同。

④ 《白居易集》第 2 卷，第 38 页。

⑤ 《全唐文》第 656 卷，第 6678 ~ 6679 页。

虽然与之不同，然其所取材或者相关。元和二年白居易曾作《季冬荐献太清宫词文》，文中多次语及“司天台”①，《新乐府》中《司天台》的诗题或许也与之相关。

（四）元稹诗歌

白居易与元稹于贞元末年定交，二人情谊深厚，“小通则以诗相戒，小穷则以诗相勉，索居则以诗相慰，同处则以诗相娱”，② 在元和年间多有诗文酬唱。白居易创作《新乐府》五十章，在选材上可能也会受到元稹诗歌的启发。笔者在阅读元稹诗文之时，发现颇有与《新乐府》题材或意旨相关者，不妨系之诗端，以资考证。

《古冢狐》诗写“古冢狐，妖且老，化为妇人颜色好”，“忽然一笑千万态，见者十人八九迷”。这一题材可能是受到元稹于元和五年（810）所作《古社》的启发。元稹《古社》诗：“古社基址在，人散社不神。唯有空心树，妖狐藏魅人。狐惑意颠倒，臊腥不复闻。”③ 其后白居易作《和古社》诗：“废村多年树，生在古社隈。为作妖狐窟，心空身未摧。妖狐变美女，社树成楼台。黄昏行人过，见者心徘徊。”④ 两诗在内容上都与《古冢狐》有关，其构思来源也许就是起于元稹的《古社》诗。

《黑潭龙》描写乡里祭祀龙神之事，讥刺淫祀风俗的同时，还指斥贪吏从中攫利，所谓“不知龙神飨几多，林鼠山狐长醉饱”。⑤ 此诗题材可能受元稹元和五年（810）所作《赛神》诗的启发。《赛神》诗云：“楚俗不事事，巫风事妖神。事妖结妖社，不问疏与亲。年年十月暮，珠稻欲垂新。家家不敛获，赛妖无富贫。杀牛贳官酒，椎鼓集顽民。喧阗里闾隘，凶酗日夜频。”⑥ 所写即为淫祀之俗，诗有“神龙厌流浊，先伐鼍与鼋”之

---

① 《全唐文》第 680 卷，第 6955 ~ 6956 页。

② 《与元九书》（《白居易集》第 45 卷，第 965 页）。

③ 《元稹集》第 1 卷，第 4 页。

④ 《白居易集》第 2 卷，第 46 页。

⑤ 白居易《新乐府》诗多选当时流行现象为题材，加以描述和议论，并透过现象以比喻或象征的方式表达其他思考，所谓“兴发于此，而义归于彼”（《与元九书》）。因而其诗具有双重效用，不仅针砭时弊，而且引申发挥，对其他社会、政治现象又有所讽喻，从这一角度来看，《新乐府》也有“一题数义”的情况，如《黑潭龙》《缚戎人》等皆是此类。

⑥ 《元稹集》第 1 卷，第 8 页。

语，也与诗题相关。[①]

《秦吉了》一诗以鸟作喻，将奸佞者比为“长爪鸢”和“大觜乌”，“鸢捎乳燕一窠覆，乌啄母鸡双眼枯。鸡号堕地燕惊去，然后拾卵攫其雏。”元稹元和五年（810）曾作《大觜乌》诗，此诗白居易亦有和作。《大觜乌》诗云：“远近恣所往，贪残无不为。巢禽攫雏卵，厩马啄疮痍。”[②] 白居易《和大觜乌》诗云：“群雏又成长，众觜骋残凶。探巢吞燕卵，入簇啄蚕虫。”[③] 描摹之词与《秦吉了》非常相近。白居易在诗中将谏官喻为“秦吉了”，其原型应当是元稹《大觜乌》中的鹦鹉：“陇树巢鹦鹉，言语好光仪。美人倾心献，雕笼身自持。求者临轩坐，置在白玉墀。先问鸟中苦，便言乌若斯。众乌齐搏铄，翠羽几离披。远掷千余里，美人情亦衰。”白居易《和大觜乌》：“亦有能言鹦，翅碧觜距红。暂会说乌罪，囚闭在深笼。”也同样有此比喻，《秦吉了》一诗或许就是受到元稹《大觜乌》诗题材的启发。

《道州民》一诗颂扬了道州刺史阳城抗疏论免道州矮奴之事，陈寅恪先生“颇疑乐天此作与其和微之《阳城驿》诗有关”。[④] 元稹《阳城驿》诗有“商有阳城驿，名同阳道州。阳公没已久，感我泪交流”之句，也是有感阳城的美政，与白居易此诗题材确实颇有相关。值得注意的是，元稹《古社》《赛神》《秦吉了》《阳城驿》四首均是他元和五年（810）贬江陵府士曹参军路上所作，[⑤] 且四首诗白居易皆有唱和之作，那么白居易创作《新乐府》诗很可能曾经受到元诗题材的启发。据此推论，《道州民》《古冢狐》《黑潭龙》《秦吉了》等诗很可能作于元和五年以后。这也可以证明前文观点，《新乐府》五十章成非一时，并非如白居易所自言的“元和四年为左拾遗时作”。

---

① 《黑潭龙》一诗题旨，可参见白居易《策林》六十五“议祭祀”：“近者敬失于鬼，祭祀以淫，禳祷者有僭滥谄媚之风，蒸尝者失疏数丰俭之节。”（《全唐文》第671卷，第6851页）又张籍《题山中古祠》诗有“近闻潭水黑，时见宿龙归”之句，白居易此前还曾作过《黑龙饮渭赋》。

② 《元稹集》第1卷，第10页。

③ 《白居易集》第2卷，第43页。

④ 陈寅恪：《元白诗笺证稿》第五章“新乐府”，第201页。

⑤ 白居易《和答诗十首》序云：“（元和）五年春，微之从东台来。不数日，又左转为江陵士曹掾……及足下到江陵，寄在路所为诗十七章”（《白居易集》第2卷，第39页）。

又《鸦九剑》一诗或受元稹《说剑》诗之启发。[①]《鸦九剑》所言的“欧冶子死千年后，精灵暗授张鸦九”，即元诗“自兹失所往，豪英共为诟。今复谁人铸，挺然千载后。既非古风胡，无乃近鸦九”；《鸦九剑》言“剑成未试十余年，有客持金买一观”，即元诗“我闻音响异，疑是干将偶。为君再拜言，神物可见不。君言我所重，我自为君取”“我为捧之泣，此剑别来久”之隐括；而“谁知闭匣长思用，三尺青蛇不肯蟠”之句，即元诗“逡巡潜虬跃，郁律惊左右。霆电满室光，蛟龙逐奋走”之意。“客有心，剑无口，客代剑言告鸦九”，意同元诗“我欲评剑功，愿君良听受”。《鸦九剑》篇末云“君勿矜我玉可切，君勿夸我钟可刜。不如持我决浮云，无令漫漫蔽白日”，与元诗“剑可剸犀兕，剑可切琼玖。剑决天外云，剑冲日中斗。剑隳妖蛇腹，剑拂佞臣首”意相符同，只是元诗表达更为显露而已。[②]

此外《新乐府》有《八骏图》一题，元稹集中有《八骏图诗》，陈寅恪先生考证认为：“惟《元氏长庆集》第叁卷中诸诗，其词句之可考见者，多是微之在江陵之作品，则此《八骏图》五言古诗，虽非《新乐府》中之一篇，然既为微之在江陵时所作，则与乐天赋《新乐府》时相距当不远。（微之之作当较后。）元白两诗，其间或有关系，亦未可知也。”[③] 陈寅恪先生认为“微之之作当较后”，此说或可商榷，试看元稹《八骏图诗》序：

> 良马无世无之，然而终不得与八骏并名，何也？吾闻八骏日行三万里，夫车行三万里而无毁轮、毁辕之患，盖神车者；行三万里而无精褫魄之患，亦神之人也。无是三神，而得是八马，乃破车、掣御、踬人之乘也，世焉用之？今夫画古者画马而不画车驭、不画所以乘马者，是不知夫古者也，予因作诗以辨之。[④]

元稹此诗因见《八骏图》“不画车驭、不画所以乘马者”有感而作，

① 元稹《说剑》诗、卞孝萱《元稹年谱》、杨军《元稹集编年笺注》（诗歌卷）皆未系年。笔者按，此诗元稹编次于《元氏长庆集》卷二，与《阳城驿》诸诗同卷，其写作时间当亦不远。

② 另外，白居易曾作有《汉高祖斩白蛇赋》，赞扬高祖持剑斩蛇之事，借以讽劝君王行使威权祓除奸邪，诗中有“若夫龙泉黯黯，秋水湛湛，苟非斯剑，蛇不可斩。天威煌煌，神武洸洸，苟非我王，蛇不可当”，“于以訾万物，于以威八方”之语（《全唐文》第656卷，第6677页），以剑为喻，与此诗颇相类同。

③ 陈寅恪：《元白诗笺证稿》第五章“新乐府”，第239页。

④ 《元稹集》第3卷，第32页。

并由此想到“车行三万里而无毁轮、毁辕之患”等问题。而在白居易《新乐府·八骏图》中，“日行万里速如飞，穆王独乘何所之？四荒八极踏欲遍，三十二蹄无歇时。属车轴折趁不及，黄屋草生弃若遗”之句，其中“属车轴折趁不及”的联想极有可能就是受到元稹《八骏图诗》的启发，这样来看元诗作在白诗之前的可能性更大。

四 《新乐府》考证札记

笔者阅读《新乐府》及相关论著时曾作札记数则，移录篇末以俟教正。

关于《新乐府》五十章的结构组织，陈寅恪先生这样认为：

> 当日乐天组织其全部结构时，心目中之次序，今日自不易推知。但就尚可见者言之，则自《七德舞》至《海漫漫》四篇，乃言玄宗以前即唐创业后到玄宗时之事。自《立部伎》至《新丰折臂翁》五篇，乃言玄宗时事。自《太行路》至《缚戎人》诸篇，乃言德宗时事。（《司天台》一篇，如鄙意所论，似指杜佑而言，而杜佑实亦为贞元之宰相也。）自此以下三十篇，则大率为元和时事。（其《百炼镜》《两朱阁》《八骏图》《卖炭翁》，虽似为例外，但乐天之意，或以其切于时政，而献谏于宪宗者。）其以时代为划分，颇为明显也。[①]

笔者按，陈寅恪先生通过考证《新乐府》五十章各篇题材的时代，得出《新乐府》诸篇“以时代为划分”的结论，其说洵不可易。笔者在阅读中发现，其实白居易当日已将其组织结构之意宣之于文，而非如陈先生所说的“不易推知”。白居易在《与元九书》中介绍自己诗篇的分类时曾言及《新乐府》：“又自武德讫元和，因事立题，题为《新乐府》者。”[②]“武德”是唐高祖的年号，“元和”是唐宪宗的年号，“自武德讫元和”一语已说明了诗材选取的时间范围和篇章的编次顺序，足以佐证陈寅恪先生推论之确。

《立部伎》：“工师愚贱安足云，太常三卿尔何人。”太常即太常寺，太常三卿指的是太常寺卿（一人）和少卿（二人）。据《唐六典》记载：“太常卿之职，掌邦国礼乐、郊庙、社稷之事，以八署分而理焉：一曰郊

① 陈寅恪：《元白诗笺证稿》第五章“新乐府”，第131页。

② 《白居易集》第45卷，第964页。

社，二曰太庙，三曰诸陵，四曰太乐，五曰鼓吹，六曰太医，七曰太卜，八曰廪牺。"[①] 白居易贞元二十年（804）任校书郎时曾作《泛渭赋》，文有"登予名于太常兮，署予职于兰台"，"备一官而无事，又不维而不絷"之语。[②] "兰台"指秘书省，即白居易序中所说"明年春，予为校书郎"，但"登予名于太常"何指呢？白居易序中未言，诸家所制年谱中亦未见考证，[③] 白居易在任校书郎的同时，是否还隶名太常寺呢？笔者认为有此可能。白居易在元和二年曾作《季冬荐献太清宫词文》《祭故赠婕妤孟氏文》，元和三年曾作《祭咸安公主文》，以上文章皆与郊庙祭祀相关，应当属于太常寺的职事范围，白居易赋中所言或非虚指。"备一官而无事"之语，表明白氏可能只是兼职其事。[④]

《牡丹芳》："元和天子忧农桑，恤下动天天降祥。去岁嘉禾生九穗，田中寂寞无人至。今年瑞麦分两歧，君心独喜无人知。"从内容来看，白居易写作此诗之时，其年当无灾荒。《杜陵叟》："三月无雨旱风起，麦苗不秀多黄死。九月降霜秋早寒，禾穗未熟皆青干。"陈寅恪先生考证诗中所言，当为元和四年京畿苦旱之事。[⑤] 对比两诗内容显然并非同年所作，这也是《新乐府》五十章成非一时的有力证据。又白居易供奉翰林期间曾作《批河中进嘉禾图表》，语有"将表丰年之兆，故生同颖之祥"，[⑥] 或即诗中所言的"今年瑞麦分两歧"。

《采诗官》："诤臣杜口为冗员，谏鼓高悬作虚器。""谏鼓"设于朝廷，供进谏者敲击以闻。白居易曾作《敢谏鼓赋》，其中有语云："君至公而灭私，臣有犯而无欺。讽谏者于焉尽节，献纳者由是正辞。言之者无罪，击之者有时。"[⑦] 另外在《策林》三十六"达聪明致理化"也曾言及："国家承百王已弊之风，振千古未行之法，于是始立匦使，始加谏员，始命待制官，始设登闻鼓"，"自贞元以来，抗疏而谏者留而不

---

① （唐）李林甫等撰、陈仲夫点校《唐六典》第14卷，中华书局，2008，第394页。

② 《全唐文》第656卷，第6674页。

③ 如〔日〕花房英树《白居易年谱稿》，京都府立大学《人文学报》，1962；朱金城：《白居易年谱》，上海古籍出版社，1982。

④ 查检唐史文献并无类似记载，惟《南唐书》卷六载有高远曾任"校书郎兼太常修撰"（《四部丛刊续编》景明钞本）。

⑤ 陈寅恪：《元白诗笺证稿》第五章"新乐府"，第249～250页。白居易《贺雨》诗云："皇帝嗣宝历，元和三年冬。自冬及春暮，不雨旱爞爞。"

⑥ 《全唐文》第665卷，第6767页。

⑦ 《白居易集》第38卷，第875页。

行，投书于匦者寝而不报，待制之官经时而不见于一问，登闻之鼓终岁而不闻于一声。”① 白居易《新乐府》五十章将《采诗官》安排在最后，无疑是有深意的，诚如陈寅恪先生所说：“此篇乃全部五十篇之殿，亦所以标明其作五十篇之旨趣理想者也。”② 笔者按，白居易之旨趣理想在于“采诗以补察时政”（《策林》六十九），他的这一旨趣理想似乎并不止于想法而已。元和三年（808），白居易作府试官时曾出过五道策问进士的试题，其中第三道问：

> 大凡人之感于事，则必动于情，发于叹，兴于咏，而后形于歌诗焉。故闻《蓼萧》之咏，则知德泽被物也；闻《北风》之刺，则知威虐及人也；闻“广袖”“高髻”之谣，则知风俗之奢荡也。古之君人者采之，以补察其政，经纬其人焉，夫然则人情通而王泽流矣。今有司欲请于上，遣观风之使，复采诗之官，俾无远迩，无美刺，日采于下，岁闻于上，以副我一人忧万人之旨，识者以为何如？③

“今有司欲请于上，遣观风之使，复采诗之官”，无疑是将其作为一项可以实施的政策主张，这可能是当时一些人的呼吁，④ 或非白居易首倡，但白居易无疑是最坚定的拥护者和最积极的践行者。《新乐府》五十章，很可能是为配合其设立采诗官的政策主张而作，可视为对此政策主张的积极响应，毕竟在当时像李绅、元稹等人那样具有现实意义的创作尚属少数。⑤

---

① 《全唐文》第671卷，第6835页。

② 陈寅恪：《元白诗笺证稿》第五章“新乐府”，第305页。

③ 《进士策问五道》（其三）（《全唐文》第669卷，第6810页）。

④ 元和三年乡贡进士李行修上书请置诗学博士，也曾要求“复采诗之官，以察风俗”（《全唐文》卷六九五）。元稹审过这样一个案件：“县申岁十月人人，里胥使妇人相从夜绩，每月课四十五功，听其歌咏，行人善之，徇于路。按察禁之，太师以失职致词。”（《夜绩判》，《全唐文》第652卷，第6629页）反映出其时民间有歌咏的风俗以及设立采诗官的必要性。

⑤ 白居易《与元九书》对当时诗作缺乏风雅美刺精神提出批评：“世称李杜之作，才已奇矣，人不逮矣。索其风雅比兴，十无一焉。杜诗最多，可传者千余篇，至于贯穿今古、覼缕律、尽工尽善，又过于李。然撮其《新安吏》、《石壕吏》、《潼关吏》、《塞芦子》、《留花门》之章，‘朱门酒肉臭，路有冻死骨’之句，亦不过三四十首。杜尚如此，况不逮杜者乎？”

李益、李贺“二李”并称及乐府齐名考

王治田（成都，西南交通大学，611756）

提　要：李益与李贺均以乐府歌诗著名，因此在当时有齐名之誉，被后人并称为“二李”。二人之能够齐名并称，与李贺在元和初任奉礼郎和协律郎的经历是分不开的；此外，韩愈、皇甫湜等人对李贺的赏识也使得李贺声名大增，足以与前辈诗人李益比肩。同时，李贺的乐府歌诗创作本来就有极高的成就；李益更多继承，而李贺更多创新，这也可能是两《唐书》在追述这一史实时会说李益与李贺齐名的原因。二人都学太白，李益得其清雅，李贺得其峭拔，相近的诗学渊源也是二李得以齐名并称的一个基础。

关键词：李益　李贺　“二李”说　乐府歌诗

作者简介：王治田，男，1988年生，山西阳泉人。西南交通大学艺术与传播学院中国古典文献学硕士研究生。

李益与李贺均为中唐诗坛重要的诗人。李益主要活动于大历时期，被认为是大历诗人的主要代表；而李贺则主要活动于元和时期，被认为是韩孟诗派的重要成员。二者之间的诗歌风格和活动范围均有着明显的差别，因此历来学者对二人及其诗歌创作也很少进行过比较。然而笔者在阅读相关资料时发现，二人在当时就有齐名之誉，并被后人并称为“二李”，这说明他们之间有着某种进行比较的可能性。因此，笔者本文将试图对这一问题做出自己的探讨。

李益生于唐玄宗天宝五年（746），卒于文宗大和三年（829），享年84岁。李贺生于唐德宗贞元六年（790），卒于宪宗元和十一年（816），享年27岁。二人一个短命，而一个高寿。在李贺出生时，李益已经45岁，

当时正入邠宁节度使张献甫幕。贞元十三年（797），李益转入幽州节度使刘济幕，当时李贺年甫八岁，刚入学读书。此后，李益脱离军府，漫游江淮，数年后返回长安，宪宗召为都官郎中，迁中书舍人，并于元和五年（810）前后，一度出为河南少尹，入朝为秘书少监、集贤殿学士，官至右散骑常侍。大和元年（827），李益加礼部尚书衔，直至去世，均在京师。在此之前的元和三年秋，一直居家昌谷的李贺赴洛阳，应河南府试，然未获选。[①] 次年春归昌谷，九、十月间，又赴洛阳，冬到长安，干谒请托，终无结果。元和五年五月，李贺以恩荫得任奉礼郎，后来可能任过一段时间的协律郎，七年三月始因病辞归昌谷，此后并未再到过长安。从相关记载来看，李益与李贺如果有可能见面的话，很可能是在元和三年到五年间，李益任河南少尹，当时李贺在洛阳赴河南府试并滞留东都，以及元和五年五月到元和七年李贺在京任职，李益入朝为秘书少监、集贤殿学士之时。然而二人究竟有无见过面，则现存资料无从断定。[②]

一　李益、李贺“二李”说探究

关于唐代诗坛“二李”说，其称呼由来已久，但其所指对象则非一。在胡淑娟《历代诗评视野下的李贺批评》[③] 一书专门对“二李”说进行了一个考察，然而只提到了李贺与李白、李商隐的并称。然而，学者们大多忽略的是，在古人的相关论述中被并称为“二李”的，除了李白与李贺，李贺与李商隐，还有李益与李贺：

> 李益，肃宗朝宰相揆之族子。登进士第，长为歌诗。贞元末，与宗人李贺齐名。每作一篇，为教坊乐人以赂求取，唱为供奉歌词。[④]

---

① 两《唐书》之《李贺传》都说李贺在受到攻击后，并未应进士考，朱自清先生《李贺年谱》亦云：“贺卒不就试，归。”此据吴企明《李长吉歌诗编年笺注》，中华书局，2012，第831～833页。

② 此处关于“二李”的经历叙述，李益部分主要参考谭优学《李益行年考》（收于《唐诗人行年考》，四川人民出版社，1981），卞孝萱《李益年谱稿》（收于《卞孝萱文集》第六卷，凤凰出版社，2010），并参考新出土的《李益墓志铭》对其生卒年作了更正（王胜明《新发现的崔郾佚文〈李益墓志铭〉及其文献价值》，《文学遗产》2009年第5期）。李贺部分主要参考吴企明《李贺年谱新编》，《李长吉歌诗编年笺注》，中华书局，2012。

③ 胡淑娟：《历代诗评视野下的李贺批评》，学林出版社，2009。

④ 《旧唐书·李益传》，中华书局，1975，第3771页。

李益长于歌诗。德宗贞元末，与宗人李贺齐名。[①]

李益，故宰相揆族子，于诗尤所长。贞元末，名与宗人李贺相埒。每一篇成，乐工争以赂求取之，被声歌，供奉天子。[②]

后来的《郡斋读书志》（卷四）、《直斋书录解题》（卷十九）均提及李益与李贺齐名之情况，文字均大同小异，兹不具列。到明代的一些记载中，则径直将李益与李贺并称为“二李”：

李贺乐府数十首，流播管弦。李益与贺齐名，每一篇出。乐人辄以重赂购之，乐府称为“二李”。[③]

李贺乐府数十首，流传管弦。又，李益与贺齐名，每一篇出，辄以重赂购之入乐府，称为“二李”。[④]

虽然从目前可知的材料看，将李贺与李益并称为“二李”的情况最早在明人的著作中才被提到，但对二人齐名的记载却早在《旧唐书》中就已出现。这种记载虽然稍晚于将李贺、李白并称的唐代诗人齐己，但却大大早于李贺与李商隐二人的并称。可以说，二人的齐名正为后人将“二李”并称提供了基础。然而由于二人活动年代的不一致（李益主要活动于大历时期，而李贺主要活动于元和时期），以及二人诗风的巨大差异，自闻一多先生以来的近代学者多对这一记载提出异议。朱自清《李贺年谱补记》云：

嗣承闻一多先生见示，益与贺齐名之说可疑。……益以代宗大历四年（769）进士擢第，年二十二；至贞元二十年（804）五十七岁，成名已久。时贺年才十五，益传乃称益名与贺埒，似非信史云云。按闻先生所考益生卒甚确，《新书》“名与贺埒”一语，《旧书》作“与宗人李贺齐名”，苦不知其所据。疑原意或仅谓二子均以乐府见称。虽益成名在前，而贺才情不匮，亦能比肩先辈。然其语实有病，宜闻先生疑之也。[⑤]

① 王钦若等：《册府元龟》，第841卷，凤凰出版社，2006，第9718页。

② 《新唐书》，中华书局，1975，第5784页。

③ 王琦等：《三家评注李长吉歌诗》，上海古籍出版社，1998，第21页。

④ 丁福保辑《历代诗话续编》，中华书局，1983，第1075页。

⑤ 朱自清：《李贺年谱补记》。《朱自清古典文学论文集》，上海古籍出版社，2009，第531页。

朱自清先生的推断是很谨慎的，然而后来的学者多对李益与李贺齐名表示质疑。钱仲联先生《李贺年谱会笺》："……但贺乐府所反映者，大多为永贞、元和年代事，《新书》贞元末一语，疑非尽实。"[①] 谭优学《李益行年考》"贞元六年庚午"条下则云："贞元末，李益五十八岁，李贺十六岁，益乃诗坛前辈。两《唐书》之说，恰恰颠倒。"[②] 按：史籍记载二人于贞元末齐名事，确有疑点，但这并不能成为推翻曾经有二人齐名并称说法的理由。因此笔者认为，虽然史籍对二人齐名并称的状况语焉不详，多所矛盾，但史料记载的疏漏并不能构成否定某一历史事实本身的根据。因此笔者拟将关于"二李"并称的史料重新梳理、辨析，以期重估这一并称的可靠性与意义。

从前面列出的关于二人齐名并称的记载中，我们可以注意三点：（1）在对李益、李贺二人进行并称时，多次提到了二人的"宗人"关系[③]（这一情况在对李贺与李白、李商隐进行比较和并称的记载中并未出现），可见这一关系是二人并称的一个重要因素，那么对于这一点如何来理解？（2）李贺与李益之所以齐名，更多的是就二人的乐府"歌诗"创作而言，并且二人齐名的说法也是最早从当时的教坊机构中传出，那么我们就需要结合中唐（大历、元和间）乐府歌诗的创作情况以及教坊制度，来对二人的歌诗创作齐名的状况进行探讨与分析。（3）就上面的记载来看，不同于李贺与李白、李商隐的并称，李贺与李益的并称并非基于二人诗歌风格的相似性上，而是更多地体现了二人"齐名"，也就是名声相当的事实。那么，二人并称的事实究竟是基于什么样的原因和背景呢？笔者将在本文中对上面提到的问题进行简单的探讨。由于掌握材料的限制，可能并不能完全对这些问题进行解答，但笔者会尽力提出自己的一些看法，为进一步的研究奠定基础。

---

① 钱仲联：《李贺年谱会笺》，中国社会科学出版社，1984，第20页。

② 谭优学：《唐诗人行年考》，四川人民出版社，1981，第210页。

③ 朱自清先生说"宗人"一词是李贺的自称，表示自己的皇族身份。按：此误。宗人是表示同宗之人的意思，如《史记·田敬仲完世家》云："襄子使其兄弟宗人尽为齐都邑大夫，与三晋通使，且以有齐国。"在李贺的诗作中提到"宗人"一词的只有《仁和里杂叙皇甫湜》"宗人贷宅荒厥垣"，王琦注云："宗人是其九族。"其解甚是。这一句是说，"向本家借住屋，荒旷得连围墙都没有"（依叶葱奇疏解，见其《李贺诗集》，人民文学出版社，1959，第121页）。可见"宗人"一称与皇族身份根本没有关系。

二　李益、李贺歌诗齐名之背景考察

要探究“二李”并称的原因，需要对其产生的背景进行考察。这里拟从二人的宗族关系、李贺歌诗流传教坊乐工的情况以及韩愈、皇甫湜对李贺的称道三个方面进行分析。笔者认为，“二李”齐名之说应当产生在元和初，而不是两《唐书》所载的贞元末。

（一）李益、李贺宗族关系考察

上面已经提到过，李贺与李益的并称，在很大程度上和二人“同宗”的关系联系在一起。为了对“二李”并称的背景进行更加细致的了解，我们先对二人的宗族关系进行一个简单的考察。

李益是肃宗朝宰相李揆之族子。卞孝萱先生《李益年谱稿》考证，李益的生父当是李虯，而李揆则是李益的伯父。其九世祖承，① 为后魏荥阳太守、姑臧穆侯，是陇西姑臧房的始祖，至李揆已徙家郑州，② 李益亦当出生于此。而李承为西凉武昭王、兴盛皇帝李暠的第八子李翻之子。

而李贺的宗族，新、旧《唐书》均记载其为“郑王之后”。按：唐代有两个郑王：郑孝王亮，是高祖李渊的从父，隋海州刺史，武德初进封郑王，史称“大郑王”；还有一个是郑王元懿，是高祖第十三子，贞观十年封郑王，史称“小郑王”。③ 据朱自清先生《李贺年谱》考证，这一郑王乃是指的“大郑王”，也即高祖李渊从父郑孝王亮。据《新唐书》卷七十上《宗室世系表上》，高祖这一支正出于李翻的胞兄（也即凉武昭王暠的四子）李愔。由此可见，李贺与李益确实有一定的宗族关系。然而从现有

---

① 卞孝萱《李益年谱稿》依《新唐书》卷七十二上《宰相世系表·陇西李氏·姑臧大房》作“九世祖承”，然考同书卷七十上《宗室世系表上》，则其名作“丞”，未知孰是。见其书，第2443页、1957页，中华书局，1975。

② 《旧唐书》卷一二六《李揆传》云：“陇西成纪人，而家于郑州，代为冠族。”《新唐书》卷一五〇《李揆传》亦云：“去客荥阳。”卞孝萱先生按，荥阳郡即郑州。卞孝萱《卞孝萱文集》第6卷，凤凰出版社，2010，第343页。按姑臧一枝居郑州似不始于李揆，至于到底始于何时，尚无考。

③ 关于二郑王及其别称情况，详见朱自清《李贺年谱》。《朱自清古典文学论文集》，上海古籍出版社，2009，第493页。

史料中，仍然无法确定这一关系与二人的并称有何必然的联系：因为李贺是来自皇族，而李益是来自姑臧房一族，其宗族关系已经较远，此其一；李贺一族在郑王一系中早已没落，以致在《新唐书》的《宗室世系表》中根本没有对他一家的记载，然而李益的家族却并未衰落，在《宰相世系表》中仍然可以明确见到他的名字，并以此考察其族谱，因此二人的宗族关系在正史史料中并未得到足够认可，此其二；就宗族关系来说，虽然有记载说李白是“凉武昭王暠九世孙”，[①] 李白也多次自称是皇族，但学者多有疑问，姑且不论，然而李商隐也可以考见是李暠的后裔，[②] 为什么李贺在与李商隐并称时，却没有二人同宗的说法呢？综上所述，在确定李益与李贺的宗族关系方面，有待新的史料的发掘。

（二）李贺歌诗流传教坊乐工情况

那么我们再从唐代的教坊制度来看一下二人并称的情况。唐代的教坊有内教坊和外教坊，内教坊在高祖武德年间就已设立，直接服务于内廷（皇后）；而外教坊（一般称教坊）则设立于玄宗开元二年（714），[③] 分左、右教坊及宜春院。[④] 李益歌诗在当时被教坊乐工争相购求，“供奉天子”，则其作品似更多在外教坊流传；而李贺歌诗据两《唐书》所云，多为“云韶乐工”青睐：

> 其乐府数十篇，至于云韶乐工，无不讽诵。[⑤]
> 乐府数十篇，云韶乐工皆合之管弦。[⑥]

按：唐有云韶府，为内教坊，《旧唐书·职官志二》：“内教坊。武德已来，置于禁中，以按习雅乐，以中官人充使，则天改为云韶府，神龙复

① 李阳冰：《草堂集序》。王琦：《李太白全集》，中华书局，1977，第1443页。

② 李商隐《樊南文集补编·请卢尚书撰李氏仲姊河东裴氏夫人志文状》云：“昔我先均姑臧公。”那么李商隐也和李益一样出于姑臧房一枝，且亦家于郑州。李商隐和李益的宗族关系反而更近一些。

③ 司马光《资治通鉴》卷二百一十一开元二年正月：“旧制，雅俗之乐，皆隶太常。上精晓音律，以太常礼乐之司，不应典倡优杂伎。乃更置左右教坊以教俗乐，命右骁卫将军范及为之使……又选伎女，置宜春院，给赐其家。”中华书局，2011，第6694页。

④ 左汉林：《唐代乐府制度与歌诗研究》，商务印书馆，2010，第200、208页。

⑤ 《旧唐书·李贺传》，中华书局，1975，第3772页。

⑥ 《新唐书·李贺传》，中华书局，1975，第5788页。

为教坊。”玄宗时改为云韶院，依然属于内教坊，但已沦为宫人贱隶。宋陈旸《乐书》卷一百八十五：“唐明皇开元中，宜春院妓女谓之内人，云韶院谓之宫人……每勤政楼大会，楼下出队。宜春人少，则以云韶足之。”[①] 按崔令钦《教坊记》：“楼下戏，出队。宜春院人少，即以云韶添之。云韶谓之宫人，盖贱隶也。非直美恶殊貌，居然易辨明。”[②] 据此则云韶院已成为宜春院的候补机构，由一些下等的乐工所担任。那么与李益作品在上层乐工间流传，被天子青睐相比，李贺的作品似乎更多流传于内府的下层乐工之间。

需要辨明的是，在相关史料的记载中，“二李”齐名的情况都是产生于贞元（785～805）末。这样的记载是不准确的。钱仲联先生《李贺年谱会笺》已有怀疑：“贺乐府所反映者，大多为永贞、元和年代事，《新书》‘贞元末’之语，疑非尽实。”[③] 按吴企明先生《李长吉歌诗编年笺注》，李贺今存可编年的歌诗最早的是元和元年（806）的《上之回》；我们今天见到的李贺的诗歌虽然有散佚，但散佚数量并不多，这正说明李贺的乐府歌诗在贞元时期已有较大名声，并被教坊乐工广泛采用是不大可能的。今考二人年谱，李贺于元和三年（808）秋赴洛阳应河南府试成功之后，赴京应礼部试未果，在两年后的元和五年（810）以恩荫得任奉礼郎，后来可能还升任协律郎，直到元和八年（813）春辞官离京。在这段时间前后，李益于元和四年（809）或稍前任中书舍人，后任河南少尹，元和七年（812）升任秘书少监、集贤殿学士。二人在这段时间活动的地域比较相近，且李贺于此时很可能任过一段时间的协律郎，[④] 这一经历正为“二李”

---

① 陈旸：《乐书》，光绪丙子刻本。

② 任半塘：《教坊记笺订》，中华书局，1962，第25页。

③ 钱仲联：《李贺年谱会笺》，中国社会科学出版社，1984，第20页。

④ 新、旧唐书《李贺传》均有李贺尝为协律郎的记载，陈本礼撰《协律勾玄》亦云然。然而辛文房《唐才子传》卷五则谓：“后官至太常寺奉礼郎。”这与李商隐《李长吉小传》中“位不过奉礼太常中”之记载正好相符，加之李贺诗中多有关于其任奉礼郎的记载，故而近代学者多从后说。按李贺长于歌诗，正符合任协律郎的条件，因此左汉林认为“李贺可能先任奉礼郎，后升任协律郎”，其说可取。见《唐代乐府制度与歌诗研究》，商务印书馆，2010，第306页。又按，吴企明先生《李贺年谱新编》据沈亚之《送李胶秀才诗序》中“官卒奉常”句，并云“奉常”即太常寺奉礼郎之简称，此实误。按奉常与太常实为一事，《汉书·百官公卿表》云：“奉常，秦官，掌宗庙礼仪，有丞。景帝中六年更名太常。”沈亚之这里不过是借用了此官职的古称而已。协律郎与奉礼郎同属太常，且均与礼乐有关，因此这样的记述并不矛盾。

之称在乐府的流传提供了便利。

再从李贺诗歌作品本身来看，李贺曾经听过当时的著名乐师李凭弹奏箜篌而写下名篇《李凭箜篌引》；又曾听乐工颖师弹琴，写下《听颖师弹琴歌》。这些都说明李贺与这些乐工可能有过一定的交往。这些条件也为李贺歌诗流传教坊，为乐工喜为采用提供了便利。就李贺的歌诗创作来看，这一段时间无疑是其创作的高峰时期。从元和五年到元和七年李贺在长安任职期间，共创作乐府歌诗 28 首：《浩歌》《长歌续短歌》《猛虎行》《金铜仙人辞汉歌》《湘妃》《蜀国弦》《拂舞歌》《残丝曲》《申胡子觱篥歌》《古郧城谣》《难忘曲》《安乐宫》《神仙曲》《贵公子夜阑曲》《相劝酒》《上云乐》《李凭箜篌引》《神弦曲》《神弦》《神弦别曲》《夜坐吟》《日出行》《艾如张》《沙路曲》《箜篌引》《李夫人》《送沈亚之歌》《章和二年中》，占了其乐府歌诗总量（69 首）的 40.6% 之多，而在此之前，李贺已经创作了《十二月词》《置酒行》《野歌》《雁门太守行》等一些脍炙人口的篇章。由此来看，“二李”齐名之说最有可能在这段时期流传开来。

（三）韩愈、皇甫湜的赏识

李贺的乐府歌诗之所以能够骤得声名，与韩愈、皇甫湜等诗人的赏识与鼓励也是分不开的。据吴企明先生《李贺年谱新编》，李贺与韩愈、皇甫湜初识于元和三年（808）秋，贺自昌谷赴洛阳准备应河南府试之后。当时韩愈任国子博士，分司东都；皇甫湜任陆浑尉，均在洛阳。此时贺与二人始有交游。张固《幽闲鼓吹》云：

> 李贺以歌诗谒韩吏部，时为国子博士分司。送客归，极困。门人呈卷，解带旋读之，首篇《雁门太守行》曰：“黑云压城城欲摧，甲光向日金鳞开。”却援带，命邀之。[①]

案此记述虽与史实不甚符合，但至少反映了李贺乐府歌诗在当时的影响力。

李贺应河南府试，赋《河南府试十二月辞并闰月》获隽后，韩愈写信

① 计有功《唐诗纪事》卷四十三、杨慎《升庵诗话》亦有类似记载。当承袭张固记载而来。

鼓励其考进士，但遭到一些人的攻击说："父名晋肃，子不得举进士。"韩愈为之作《讳辩》，贺因此赴试，[①] 然终落榜。元和四年，韩愈、皇甫湜曾到李贺在东京的寓所仁和里拜访他，贺因作《高轩过》答之；李贺再次离洛赴长安求仕时，又作《仁和里杂叙皇甫湜》及《洛阳城外别皇甫湜》以赠别，可见相交之甚。虽然直到元和五年五月才以恩荫得任太常寺奉礼郎，但一代文宗韩愈和"东京才子"皇甫湜的赏识，无疑也让李贺的声名大增，使得李贺在长安任职之后能够迅速走红，受到乐工们的青睐。长于歌诗的李贺也很容易被乐工把他和同样善于创作乐府歌诗的前辈同姓诗人李益联系起来。

三　李益、李贺之乐府歌诗创作比较

说到这里，依然有一个问题，那便是闻一多先生的疑问："二李"既然当时确实存在齐名的情况，为何在相关记载中，都会说前代诗人李益与后辈诗人李贺齐名？再者，"二李"并称的情况对其乐府歌诗的理解有何意义？

关于第一个问题，只要对"二李"的乐府诗进行一个简单的考察，就不难理解。同时，通过分析二人歌诗创作的异同，也可以进一步说明"二李"并称的意义和内涵。对于李贺的乐府歌诗，已经有学者做过一些统计和研究，杨其群《李贺集题正名》笼统地提到了李贺的歌诗今存九十余篇，但未知他指的是哪些篇目；[②] 台湾学者张修蓉则根据自己的标准判定李贺的歌诗有 72 首，[③] 但嫌过于宽泛，且界限不清；首都师范大学李淼的硕士学位论文《李贺乐府诗研究》则根据《乐府诗集》的收录情况及后人的记载定李贺有乐府古题 37 首，非乐府古题（包括近代曲辞、新乐府辞和除此之外的其他非乐府新辞）共 61 首。[④] 按现存李贺的诗集中有《静女春曙曲》和《少年乐》两首皆不见于本集，王琦《李长吉歌诗汇解》将其编入外集"补遗"，并云"似皆后人拟作，非长吉精囊中所贮者"，吴企明《李长吉歌诗编年笺注》则直接将其编入"附录"，也认为这两首不是

① 马其昶校注《韩昌黎文集校注》，上海古籍出版社，1986，第 60 ~ 61 页。

② 杨其群：《李贺集题正名》，《山西大学学报》1985 年第 2 期。

③ 张修蓉：《中唐乐府诗研究》第九章第二节。转引自张煜《新乐府辞研究》，北京大学出版社，2009，第 144 页。

④ 李淼：《李贺乐府诗研究》，首都师范大学硕士学位论文，2006。

李贺所作。然而上述学者在研究李贺乐府诗时，并未将两首排除在外。下表排除此两首，并根据近人的研究成果对李贺歌诗归类作出一些调整。而李益的歌诗则尚未有学者作过统计，笔者也以郭茂倩《乐府诗集》的收录为基础，并参考范之麟先生《李益诗注》作些补充，作一个简单的统计。现将二人乐府歌诗创作统计如下：[1]

李益、李贺乐府歌诗创作比较

<table>
<tr><th></th><th></th><th>李益（凡20首）</th><th>李贺（凡66首）</th></tr>
<tr><td rowspan="6">乐府古题：李益11首；李贺36首</td><td>鼓吹曲辞</td><td></td><td>艾如张、上之回、巫山高、有所思、将进酒，凡5首，占7.2%。</td></tr>
<tr><td>横吹曲辞</td><td>紫骝马，凡1首，占5%。</td><td></td></tr>
<tr><td>相和歌辞</td><td>江南曲、置酒行、从军有苦乐行（平调曲）、
宫怨（楚调曲），凡4首，占20%。</td><td>箜篌引（相和六引）、
江南曲、日出东南行（本集作“日出行”）（相和曲）、
蜀国弦（四弦曲）、
铜雀妓、长歌续短歌、猛虎行（平调曲）、
难忘曲、塘上行（清调曲）、
安乐宫、雁门太守行（瑟调曲），凡11首，占15.9%。</td></tr>
<tr><td>清商曲辞</td><td></td><td>神弦曲、神弦别曲、神弦*、堂堂*（吴声歌曲）、[2]
莫愁曲（西曲歌）、
大堤曲（雍州曲）、
江南弄、上云乐，凡8首，占11.6%。</td></tr>
<tr><td>舞曲歌辞</td><td></td><td>章和二年中（晋鼓鞞歌）、
公莫舞歌（齐公莫舞辞）、拂舞辞，凡3首，占4.3%。</td></tr>
<tr><td>琴曲歌辞</td><td></td><td>湘妃、走马引、渌水辞，凡3首，占4.3%。</td></tr>
</table>

① 关于在非乐府古题中除近代曲辞和新乐府题以外者，李森《李贺乐府诗研究》列出43首。但由于其“必非尽谱之于乐”（《唐音癸签》卷一），当并非为教坊乐工所采录者，故今不作讨论。

② 此歌郭茂倩《乐府诗集》收入《近代曲辞》第79卷，中华书局，1979，第1117页。按说当入《清商曲辞·吴声歌曲》。参见袁绣柏、曾智安《近代曲辞研究》，北京大学出版社，2009，第131~133页。

续表

		李益（凡20首）	李贺（凡66首）
乐府古题：李益11首；李贺36首	杂曲歌辞	汉宫少年行二首、少年行*、轻薄篇、游子吟、古别离，凡6首，占30%。	神仙曲、夜坐吟、摩多楼子、休洗红*①，凡4首，占4.3%。
	杂歌谣辞		李夫人歌、苏小小歌（歌辞），凡2首，占2.9%。
非乐府古体：李益9首，李贺30首。	近代曲辞	鹧鸪辞，凡1首，占5%。	十二月辞十三首，凡13首，占18.8%。
	新乐府词	来从窦车骑、促促曲、塞下曲四首②、登长城③*、野田行（乐府杂题），凡8首，占40%。	塞下、湖中曲、春杯引、白虎行、月漉漉篇、黄头郎、申胡子、筚篥歌*、送沈亚之歌*、浩歌*④、公无出门*、秦王饮酒*、金铜仙人辞汉歌*、相劝酒*、李凭箜篌引*、刺年少*、沙路曲*（乐府杂题），凡17首，占24.6%。

说明：加*号者为郭茂倩《乐府诗集》未收，据学界研究成果把其辑入。

通过上面表格的比较可以看出，在相和歌辞、杂曲歌辞、新乐府辞中，二人均有较多创作，然而同题乐府则只有《塞下曲》《江南曲》两种。通过对二人歌诗创作的比较，我们可以得出如下结论。

第一，“二李”中李贺的歌诗创作成就更高。李贺虽然仅仅活了27岁，但其乐府歌诗的创作成就无论在数量上还是质量上都远远超过了其前辈诗人李益。首先从数量上看，李贺的乐府歌诗今存69首，而李益只有20首，考虑到李贺短寿的情况，即使把李益歌诗散佚较多的因素考虑在

① 此题不见于郭茂倩《乐府诗集》。按杨慎《升庵集》：“余于蜀栈古壁见无名氏，号砚沼者，书古乐府一首，云：‘休洗红，洗多红在水……’此诗古雅。郭茂倩《乐府》亦不载，李贺诗云：……视前诗何音千里乎！”清张玉书《御订佩文韵府》卷一亦云：“《休洗红》，古乐府篇名。”逯钦立《全晋诗》亦有《休洗红》二首，可见当是古乐府，为《乐府诗集》所漏收者。

② 郭茂倩《乐府诗集》卷九十二仅收李益《塞下曲》二首，第1301～1202页，中华书局，1979。按本集共有四首。

③ 题下原注“一题作《塞下曲》”，当知或谓新乐府辞。范之麟：《李益诗注》，上海古籍出版社，1984，第4页。

④ 此诗郭茂倩《乐府诗集》卷六十八收入《杂曲歌辞》，按胡震亨《唐音癸签》卷九《汇评五》条云：“仍咏古体，稍易本题字就新，如《长歌行》改为《浩歌》”云云，可知《浩歌》乃李贺根据乐府古题自创的新辞，故张煜将其归入“新乐府辞”，今从之。见张煜《新乐府辞研究》，北京大学出版社，2009，第145页。

内，李贺的乐府歌诗创作数量也远比李益大。从质量上来说，李贺的乐府歌诗创作几乎涵盖了各种乐府曲辞，且技巧丰富，风格多样。这或许也是两《唐书》在追溯历史时，反而说李益与李贺齐名的原因。

第二，“二李”相较，在乐府体制和歌题上，李益更多继承，李贺更多创新。李益的诗名在流传过程中逐渐为后辈诗人李贺所掩，从这个角度来讲，后世也极有可能由于某种错觉而反过来说，李益诗名“与李贺相埒”。首先就体现在李贺创作了17首新乐府辞，在数量上超过了李益。且因李贺精于音律，善于翻新古曲，进行创新。胡震亨《唐音癸签》卷九《评汇五》云：

> 至长吉，又总不及时事。仍咏古题，稍易本题字就新，如《长歌行》改为《浩歌》，《公无渡河》改为《公无出门》之类。及将古人事创为新题，便觉焕然有异，如《秦王饮酒》、《金铜仙人辞汉歌》之类。[①]

这里总结出李贺新乐府创作的两种方法，一是在古体基础上稍加变化，一是以古人事素材，全部自创新题。[②] 李贺歌诗中大量的新乐府题的创作，也体现了他的创造才能。

即使在乐府古题的创作上，李贺也颇多创新。我们且以李贺与李益同题的两首乐府古辞作一个比较。《江南曲》，李益辞云：

> 嫁得瞿塘贾，朝朝误妾期。早知潮有信，嫁与弄潮儿。[③]

写商人妇的春怨之情，措辞平淡，寓意含蓄，饶有古风。而李贺辞云：

> 江中绿雾起凉波，天上迭巘红嵯峨。水风浦云生老竹，渚暝蒲帆如一幅。鲈鱼千头酒百斛，酒中倒卧南山绿。吴毹越吟未终曲，江上团团帖寒玉。[④]

变五言为七言，描绘江南景色，色彩艳丽，且换韵频繁，造成了一种

① 胡震亨：《唐音癸签》，上海古籍出版社，1981，第87～88页。
② 张煜：《新乐府辞研究》，北京大学出版社，2009，第145页。
③ 范之麟：《李益诗注》，上海古籍出版社，1984，第132页。
④ 吴启明：《李长吉歌诗编年注》，中华书局，2012，第642页。

音节上繁复的效果，展现了一种新鲜的风格。

第三，我们可以进一步通过二人乐府歌诗的比较，来考察其并称的原因和意义。那便是，“二李”有着相近的诗学渊源。前人较少注意到李益与李贺诗学渊源的相近性。唐人张为的《诗人主客图》中将李益奉为“清奇雅正”主，而李贺则为“高古奥逸”主孟云卿之下的入室六人之首。然而如果我们仔细考察二人乐府歌诗作品以及前人的相关论述，不难发现二人都有一个共同的师法对象，那就是李白。关于李贺对李白的学习，近人亦多有论述，兹不具论。而李益对李白乐府诗歌的学习也是显而易见的，陆时雍《诗镜总论》云：

> 李益五古，得太白之深，所不能者澹荡耳。太白力有余间闲，故游衍自得，益将矻矻以为之。《莲塘驿》、《游子吟》自出身手，能以意胜，谓之善学太白者。[①]

按陆时雍所举《游子吟》一首，其实乃是乐府。然其谓李益不能澹荡，于其五古或然，其乐府则未必。如其《紫骝马》：

> 争场看斗鸡，白鼻紫骝嘶。漳水春归晚，丛台日向低。歇鞍珠作汗，试剑玉如泥。为谢红梁燕，年年妾独栖。[②]

又如《宫怨》：

> 露湿晴花春殿香，月明歌吹在昭阳。似将海水添宫漏，共滴长门一夜长。[③]

都深富清新淡雅，甚得太白之神韵。盖二子之学太白，李益得其清雅，李贺得其峭拔，二者均源于太白也。

四　结语

综上所述，李益与李贺齐名的情况，正是基于二人乐府歌诗创作的杰

---

① 丁福保辑《历代诗话续编》，中华书局，1983，第1419页。

② 范之麟：《李益诗注》，上海古籍出版社，1984，第73页。

③ 范之麟：《李益诗注》，上海古籍出版社，1984，第114页。

出成就而言的。李贺之所以能够与前辈诗人李益齐名，一方面与李贺在元和五年至七年任职奉礼郎和协律郎有关；另一方面，韩愈和皇甫湜的赏识也使李贺能够声名大增，以致与前辈诗人李益齐名。从二人的乐府歌诗创作来看，李贺的成就更高；李益更多继承，而李贺更多创新；二人乐府歌诗都学习李白，李益得其清雅，李贺得其峭拔，具有相近的诗学渊源。这也成为“二李”齐名之说的一个重要基础。

承与变

——清代评选李白乐府所映现的诗学意义

张俐盈（台湾大学中国文学研究所）

提　要： 本文旨在讨论清人对李白乐府的接受及其诗学意义。首先从清代唐诗选本切入，发现选本多不独立乐府名目，因此虽然广收李白乐府，却散落在七古、五古、五绝等体裁中，使乐府之于李白的独特性不易呈现。其次讨论诗话部分，清人主要标举李白翻案另出新意的诗篇（变），以及与古调相合的自然音节（承）。这些论述一方面展现较明人更为融通的诗学观，同时也与当时的诗学风尚互为表里。前者反映清人好以比兴说诗的特质；后者则缘于对古道难返的体认，而视李白乐府为典范。

关键词： 李白　乐府　清代唐诗选本　诗话　比兴

作者简介： 张俐盈，女，台湾台南人，台湾大学中国文学系博士生。主要专长为唐代诗歌、古典诗学理论。博士论文以《清代〈李诗学〉研究》为题，致力于研究清代文人对李白及其诗歌的接受、诠释与批评。

前言

清代王琦辑注的《李太白全集》中，诗与文合辑共三十六卷，其中卷三至卷六为李白的“乐府”，合计四卷149首。这当中属于汉魏六朝古题乐府者有122首，约占李白乐府创作的八成以上，且为李白全部诗作的十分之一左右，比例极高。不仅如此，在初盛唐诗人的同类作品中，李白古

题乐府的数量也是最多的。[①] 李白为何大量创作古乐府，当代学者已有相当丰硕的研究成果，如葛晓音先生认为“主要是出自‘将复古道，非我而谁’的强烈使命感。”并从李白乐府诗的内容与表现艺术的复变关系，进行深入的研究。[②] 据此，我们想回过头来思考，在历时的批评中，清代诗论家扮演什么角色？清冯班《钝吟杂录》尝云：“今之词人，多造诡异不可通之语，题为乐府。”[③] 言下之意，清人所作乐府，已与古体渐行渐远。在这样的情况下，李白大量创作的古乐府，对清人而言代表什么样的指标性意义？下文将从唐诗选本与诗话两个方向切入，首先了解清代唐诗选本的收录情况与编排体例，是否有效彰显李白乐府的特质；接着讨论清诗话中对于李白乐府的关注集中在哪些方面，文人采取什么样的解读策略，以及这些选择背后代表的诗学意涵。希冀透过这些讨论，掌握清人的乐府诗学观与对李白乐府的定位。

一　“不必立乐府名色”与李白乐府的安置

欲了解清代文人对李白乐府诗的接受情况，唐诗选本的拣选与否，最能直接反映清人的审美品位。若以王夫之《唐诗评选》、王士祯《古诗选》、王尧衢《古唐诗合解》、沈德潜《唐诗别裁集》、管世铭《读雪山房唐诗钞》、蘅塘退士《唐诗三百首》等六本著名唐诗选本为观察对象，李白的乐府被收录次数最多者为《乌栖曲》，出现五次；其次为《远别离》《蜀道难》《梁甫吟》《乌夜啼》《玉阶怨》《子夜吴歌》《春思》等，皆分别出现四次。上述八首除了《春思》之外，其余皆为古题乐府。由此可知，李白古题乐府的质与量均获得清人的肯定。

---

① 以上数据除了笔者亲自统计外，亦参考葛晓音先生的统计资料与说明，其《论李白乐府的复与变》一文表示：“据郭茂倩《乐府诗集》所录，初盛唐诗人创作的全部乐府诗（郊庙歌辞和燕射歌辞不计在内）计 450 首左右，李白作 149 首，占三分之一。除去近代曲辞和新乐府辞，初盛唐所作汉魏六朝古题乐府计 400 首左右，李白作 122 首，占 30%。而在李白的全部乐府中，汉魏古题占 80% 以上，其余 20% 中，除了写于供奉宫廷期间的 11 首近代曲辞以外，尚有 17 首新乐府辞，也都近似古乐府。如《塞上曲》、《塞下曲》实为古题《出塞》、《入塞》派生出来的新题。《横江词》、《静夜思》与清商乐府的情调相同。《黄葛篇》亦为六朝古诗风味。”收入氏著《诗国高潮与盛唐文化》（北京大学出版社，1998），第 162 页。

② 葛晓音：《诗国高潮与盛唐文化》，北京大学出版社，1998，第 162 ~ 177 页。

③ 丁福保辑《清诗话》，上海古籍出版社，1999，第 43 页。

此外，还有一点值得注意的是，李白的乐府诗在清代唐诗选本中，并未统一被放置在名为“乐府”的名目中，而是散落在五古、七古、五绝等类别。以下举《乌栖曲》《远别离》《蜀道难》《子夜吴歌·秋》《玉阶怨》五首古题乐府为例，呈现它们在六种选本中的收录与归类状况：

	《乌栖曲》	《远别离》	《蜀道难》	《子夜吴歌·秋》	《玉阶怨》
王夫之《唐诗评选》	乐府歌行	乐府歌行	未选	五言古诗	未选
王士祯《古诗选》	七言古诗	七言古诗	七言古诗	未选	未选
王尧衢《古唐诗合解》	七言古风	未选	未选	未选	五言绝句
沈德潜《唐诗别裁集》	七言古诗	七言古诗	七言古诗	五言古诗	五言绝句
管世铭《读雪山房唐诗钞》	七言古诗	七言古诗	七言古诗	五言古诗	五言绝句
蘅塘退士《唐诗三百首》	未选	未选	七古乐府	五古乐府	五绝乐府

表中所引的选本中，蘅塘退士的《唐诗三百首》，是唯一别立“乐府”于各体裁卷末的选本。[①] 其他王士祯《古诗选》、王尧衢《古唐诗合解》、沈德潜《唐诗别裁集》与管世铭《读雪山房唐诗钞》四种选本，均将李白七言、杂言乐府归入“七言古诗”（或“七言古风”），五言乐府则依协律与否列入“五言古诗”或“五言绝句”。较特别者为王夫之《唐诗评选》，该书四卷中，卷一“乐府歌行”、卷二“五言古”、卷三“五言律”、卷四“七言律”，并没有“七言古诗”，显然以“乐府歌行”取代之。其中李白的七言与杂言乐府置于“乐府歌行”，但五言乐府《子夜吴歌·秋》却被纳入“五言古诗”中。

该如何解释上述分类的矛盾与歧出现象？沈德潜《唐诗别裁集·凡例》提到：“唐人达乐者已少，其乐府题，不过借古人体制，写自己胸臆耳，未必尽可被之管弦也。故杂录于各体中，不另标乐府名目。”[②] 基于唐人乐府多不可入乐，与古诗无异，故在编排上直接杂录于各体之中。此

① 《唐诗三百首》编排上除了七言乐府数量较多，独立一卷之外，其余乐府诗均置于各卷之末，而不是混杂于古近体诗内，也不是立一乐府名目统一收之。此举尝受后人非议，例如清罗汝怀《唐诗六百编·序》：“《三百篇》中皆当读之诗，卷帙无多，诚便童幼，然于古体太少，又不当别出乐府。”（引自孙琴安《唐诗选本提要》，第433页）近人张蓓蓓先生亦认为：“把乐府诗大略依照句式及字数的不同勉强分派在古风、律、绝各体后面，无论从源流上或体制上都不甚合宜，不如另立一类以收容之。”见氏著《认识国学》，台湾书店，1990，第253页。

② （清）沈德潜：《唐诗别裁集》（重订本），上海古籍出版社，2008，第4页。

外，《唐诗别裁集》卷二“五言古诗”中，沈德潜共收录李白乐府七首，并在第一首《沐浴子》下注曰：“乐府不另分一格，杂入五言七言中，长短句入七言。”[①] 这段文字仅出现于李白作品之下，说明沈德潜注意到在乐府逐渐古诗化的过程中，李白的乐府仍然特色鲜明。然碍于选本乃依据唐诗整体发展为考量，因此仍然有意识地不加区分，而将其乐府散入各体。

其他清代文人的唐诗观，是否与沈德潜相仿？清钱良择（生卒年不详，与惠周惕、查慎行交游）《古题乐府论》一文，尝解析古题乐府的发展原委如下：

> 汉惠帝时，夏侯宽为乐府令，始以名官。至武帝以李延年为协律都尉，诏司马相如等赋诗合乐，因有乐府之名。自汉以迄唐、五代，凡乐皆诗也。……唐世乐皆用诗，然已稍变其格，如今体二韵四韵诗，皆叶宫商，此前代所未有也。至于拟古之作，其文往往与古辞异同；意当时诗人即未必能歌，而皆谙音节，故但用其题，谐其声，而不必效其式。五代以后，乐不用诗，乐府音节，举世失传，其名仅存，其声盖不可考。自宋迄今，诗人所为乐府，但以章句体裁仿佛古人，未敢信其可被管弦也。[②]

由钱氏的说明，我们可以清楚看到，李白所处的唐代，是诗与乐处于离合之际的关键时期，一方面出现音调相谐、句式整齐的近体律绝，同时拟古乐府从过去的合乐可歌，转为“用其题，谐其声，而不必仿其式”。五代之后，乐府音节失传，文人所作乐府，仅在字句间揣摩古人，其音乐性已荡然无存。有鉴于乐府在唐朝的转变，卢世㴶（1589～1653）《古乐府》尝表示：“从唐代别起，只以诗论，不必立乐府名色。”[③] 清田雯（1635～1704）《古欢堂杂著》亦记载：

> 沧溟云：“诗自唐已后，不必立乐府名色。”此论亦当。青莲集中

① （清）沈德潜：《唐诗别裁集》（重订本），上海古籍出版社，2008，第47页。

② （清）钱良择：《唐音审体》，收入丁福保辑《清诗话》，上海古籍出版社，1999，第779～780页。

③ （清）卢世㴶：《尊水园集略》卷七，《续修四库全书》集部别集类第1392册，上海古籍出版社，2002，第452页。

乐府累累如贯珠矣；少陵则不作，《哀江头》、《哀王孙》、《前后出塞》、《石壕吏》、《垂老别》等篇，《东阿笔尘》云："乐府之变，其实皆古诗也。"①

将诗歌依五、七言古、律、绝等体制类别进行讨论，自明代文人开始，且在区分体制的过程中，提出"不必立乐府名色"的主张。② 清人显然承接这样的分类方式，但又注意到"青莲集中乐府累累如贯珠"，因此在他们编选的唐诗选本中，遂如前述般出现分类的矛盾与歧出。换言之，清代唐诗选本的编选，无法有效彰显李白乐府质、量皆可观的特色，尽管如此，透过选录数量的检索，仍可清楚发现清人对李白乐府的青睐。因此，值得提问的是清代诗论家关注李白乐府的哪些特质？他们如何看待李白大量创作的古题乐府？凡此，必须从诗话中寻找答案。

二 翻案出新与恢复古调

根据检索，清代诗话中对于李白乐府的评论，主要集中在其拟古而又翻案出新的表现，且对于李白创作的新变，又分批判与肯定两派意见。批判者以冷士嵋（1628～1710）为代表，其《拟古乐府序》云：

拟古之业当求其真，设身处地，黯然深思，凝领之久，神境自合。非然，可无拟也。若夫假其题而臆其说，恣意放言，无复顾问，吁！本旨悉乖，尚何取焉。他无论，即以太白之才往往坐是。遂至众

① （清）田雯：《古欢堂集杂著》，收入郭绍虞编选、富寿荪校点《清诗话续编》，上海古籍出版社，1983，第693～694页。

② 田雯所引李攀龙之语，未知所据。然田雯之外，田同之［康熙五十九年（1720）举人］《西圃诗说》也表示："乐府音节至唐已失，即《乐府解题》亦在影响之间，宜历下谓唐以后不必立乐府名色也。"（《清诗话续编》，第749页）此说显然在当时有一定的影响力。此外，明刘世教《合刻分体李杜全集·凡例》云："乐府一家本从诗出，在厥体中不无微异。工部遇事创题，驭篇虽殊，选言则一。供奉名标曩制，藻掞今裁，参诸古调，终远虎贲。若不诠诗格，取义标题，诅唯体裁猥杂，翻阅非宜，抑亦声实乖缪，楷模奚适。以故古近律绝各以类从，乐苑虚名存而弗论，第于诸体属以前茅。考之历下《诗删》、新都《品汇》二家，乐府悉以言厘，即尔时《诗纪》亦然。第《诗纪》以七言中杂长句，若《远别离》、《蜀道难》诸篇，别疏长短句一目，翻属蛇足。故凡《李集》七言古体间有字句参差者，并从二家旧凡入七言古云。"［裴斐、刘善良编《李白资料汇编（金元明清之部）》，中华书局，1994，第379页］基于乐府虽参古调，实存虚名，故而不另立一目，明人的诗体观于此可觇。

声习认，莫考厥旨，独于名目取观，不已陋乎。[1]

冷氏主张拟古乐府不应该乖离本旨，像李白这样以古乐府为题，却旧瓶装新酒，容易导致原诗的本意流失。冷氏捍卫古乐府的保守诗学观，在他之前已有之。[2] 然而这在清代属于少数，大部分的清诗话家基本肯定李白乐府之“变”。兹举几例如下：

古乐之不可复久矣……后世文士如李太白，则沿其目而革其词，杜子美、白乐天之伦，则创为意而不袭其目：皆卓然作者，后世有述焉。[3]

汉魏乐府，高古浑奥，不可拟议。唐人乐府不一。初唐人拟《梅花落》、《关山月》等古题，大概五律耳。盛唐如杜子美之新婚、无家诸《别》、潼关、石壕诸《吏》，李太白之《远别离》、《蜀道难》，则乐府之变也。[4]

古乐府必不可仿。李太白虽用其题，已自用意。杜则自为新题，自为新语；元、白、张、王因之。[5]

乐府体裁，历代不同。唐以前每借旧题发挥己意。太白亦复如是，其短长篇什，各自成调，原非一定音节。杜老知其然，乃竟自创名目，更不借径前人。[6]

此派文人认为古乐不可复，汉魏乐府的高古浑厚，后人已无可追拟。因此从流变的角度审视唐人乐府，将李白“沿其目而革其词”“已自用意”

---

① 见冷士嵋《江泠阁文集·续卷下》，收入《清代诗文集汇编》第111册，上海古籍出版社，2010，第250页。

② 例如明朱承爵（1480～1527）《存余堂诗话》：“古乐府命题，俱有主意，后之作者，直当因其事用其题始得。往往借名，不求其原，则失之矣。如刘猛、李余辈，赋《出门行》不言离别，《将进酒》乃叙烈女事。至于太白名家，亦不能免此病。”《历代诗话》，中华书局，1981，第786页。

③ （清）王士禛著、张宗柟纂集、戴鸿森校点《带经堂诗话》卷一“体制类”，人民文学出版社，2006，第25页。

④ （清）王士禛著《师友诗传续录》，收入丁福保辑《清诗话》，上海古籍出版社，1999，第151页。

⑤ （清）方世举：《兰丛诗话》，收入郭绍虞编选、富寿荪校点《清诗话续编》，上海古籍出版社，1983，第773页。

⑥ （清）李重华：《贞一斋诗说》，收入丁福保辑《清诗话》，上海古籍出版社，1999，第927页。

“借旧题发挥己意”的作品，与杜甫“创其意而不袭其目”“自为新题、新语”“自创名目”等作，视为历代乐府阶段性的演变而肯定之。

在此之前，明胡震亨《唐音癸签》曾针对李白的乐府进行深入剖析，其云：

> 太白于乐府最深，古题无一弗拟，或用其本意，或翻案另出新意，合而若离，离而实合，曲尽拟古之妙。[①]

胡氏指出李白的古题乐府有两种类型：一是“用其本意”，[②] 二是“翻案另出新意”，[③] 两者“合而若离，离而实合”，亦即无论用其本意，或另出新意，李白的拟古与创新两者并行，难以断然切割。据此回头检视清人的评论，无论批判或肯定，文人偏向标举出李白乐府的新变以为本质，而跳过其拟古的部分。除了这几则诗话外，前文统计清代唐诗选本最常收录的李白古题乐府，其中《远别离》《蜀道难》《梁甫吟》等，属于李白突破传统藩篱，翻案另出新意的诗篇。清人选录之余，纷纷提出自己的见解。[④] 至于李白

---

① （明）胡震亨：《唐音癸签》，收入吴文治主编《明诗话全编》第七册，江苏古籍出版社，1997，第6895页。

② 例如《鞠歌行》《子夜四时歌》《荆州歌》《估客行》《乌夜啼》《君子有所思行》《怨歌行》《长歌行》等，此外有些作品在六朝到初唐的发展过程中，渐渐失去本意的汉魏古题，亦在李白手中恢复原意。如《战城南》原意是控诉统治者发动战争所造成的灾难，梁·吴均、陈·张正见却将主题改为歌颂将军立功的意气。李白则上溯到汉古辞，写成反对穷兵黩武的名作。其他如《陌上桑》《来日大难》《白头吟》等均然。详见葛晓音《论李白乐府的复与变》，收入氏著《诗国高潮与盛唐文化》，北京大学出版社，1998，第163~164页。

③ 例如《蜀道难》《梁甫吟》《远别离》《将进酒》《日出入行》《古朗月行》《北风行》等属于此类，是李白乐府中“最富有创造性”（葛晓音语，前揭书，第168页）、“最有价值”（语出薛天纬《唐代歌行论》，人民文学出版社，2006，第172页）的部分，也是历代唐诗选本最常收录的李白乐府。

④ 如《远别离》，沈德潜《唐诗别裁集》卷六评：“玄宗禅位于肃宗，宦者李辅国谓上皇居兴庆宫交通外人，将不利于陛下，于是徙上皇于西内，怏怏不逾时而崩。诗盖指此也。太白失位之人，虽言何补，故托吊古以致讽焉。”（第183页）清高宗《唐宋诗醇》（台湾学生书局，1971）御评：“此忧天宝之将乱，欲抒其忠诚而不可得也。日者君象。云盛则蔽其明，啼烟啸雨，阴晦之象甚矣。《诗》云：‘荟兮蔚兮，南山朝隮。’小人之势，至于如此，政事尚可问乎？屈平曰：‘理弱而媒拙兮，恐导言之不固。’又曰：‘闺中既邃远兮，哲王又不寤。’白以见疏之人，欲言何补？而忠诚不懈如此。此立言之本指。龙鱼虎鼠之喻，亦本《楚辞》及《说苑》，兼用《客难》中语，比类陈词，可谓深切著明者矣。”（第24b~25a页）其他清人评论《梁甫吟》《蜀道难》之例，将于下一节举例。

的《乌夜啼》与《乌栖曲》，皆与旧辞“合而实离”,[①] 清人的评论则集中在“蕴含深远”“寄兴深微”上,[②] 对于诗中寄寓微意的重视，甚于李白与古辞之间的联结。此外，王琦辑注《李太白全集》也着重李白借题发挥的部分，而于诗人保留或恢复汉魏古意的这个特质，较少着墨。[③] 质言之，清人集中关注李白借旧题而说新意的特质，显得极为鲜明。

清代文人是否完全没注意到李白复古的用心？其实不然，尽管鲜少强调李白在内容上追溯古乐府原意的努力，清人却相当重视李白恢复“古调”的乐府声律。例如：

> 乐府宁朴毋巧，宁疏毋炼。张籍《短歌行》云：“菖蒲花开月常满”，伤于巧也。无名氏《木兰诗》云：“朔气传金柝，寒光照铁衣。”后人疑为韦元甫假托，伤于炼也。古乐府声律，唐人已失。试看李太白所拟，篇幅之短长，音节之高下，无一与古人合者；然自是乐府神理，非古诗也。明李于鳞句摹字仿，并其不可句读者追从之，那得不受人讥弹?[④]
>
> 少宗伯沈先生归愚谓乐府自齐梁以来，多以对偶行之，而又限以八句，岂复有咏歌嗟叹之意。谓李太白所拟，篇幅之短长，音节之高下，无一与古人合者，然自是乐府神理。[⑤]

---

① （明）朱谏：《李诗选注》曰：“白作《乌夜啼》之曲，不蹈旧事而出新意，盖为乐府之新声而不拘于陈迹也。”（《续修四库全书》集部别集类第 1305 册，据南京图书馆藏明隆庆六年刻本，上海古籍出版社，2002，第 561 页）。胡震亨：《李诗通》（据顺治七年版摄制微缩卷片，藏台“国立中央图书馆”）注《乌栖曲》曰：“梁人辞云：‘芳树归飞聚俦匹，犹有残光半山日。金壶夜水岂能多？莫持奢用比悬河。’又徐陵云：‘绣帐罗帷隐灯烛，一夜千年犹不足。唯憎无赖汝南鸡，天河未落犹争啼。’皆白诗所本也。但六朝两用韵，韵各二句。此用三韵，前二韵各二句，后一韵三句，为稍异。无调。”第 4 卷，第 8 页。

② （清）沈德潜：《唐诗别裁集》卷六评《乌夜啼》：“蕴含深远，不须言语之烦。”（第 185 页）清高宗：《御选唐宋诗醇》卷二评《乌栖曲》：“乐极悲生之意写得微婉。未几而麋鹿游于姑苏矣，全不说破，可谓寄兴深微者。”台湾中华书局，1971，第 33a 页。

③ 可参考（清）王琦辑注《李太白全集》（中华书局，2012）其中“用其本意”的乐府，如《荆州歌》（第 237～238 页）、《估客行》（第 354 页）、《怨歌行》（第 283～284 页）等与“翻案另出新意”如《远别离》（第 157～159 页）、《蜀道难》（第 162～168 页）、《梁甫吟》（第 169～174 页）等，包括篇幅、注解、释义均有明显的落差。

④ （清）沈德潜著、霍松林校注《说诗晬语》，人民文学出版社，2005，第 198 页。

⑤ （清）乔亿：《剑溪说诗》，收入郭绍虞编选、富寿荪校点《清诗话续编》，上海古籍出版社，1983，第 1074 页。

“菖蒲花开月常满”，花开与月满意思相对，泄露了巧妙安排的痕迹。“朔气传金柝，寒光照铁衣”，则已是标准的律句。因此尽管张籍的《短歌行》与无名氏的《木兰诗》皆沿用乐府古题，律化现象却相当明显，与古乐府风貌有一定的距离，沈德潜因此感叹：“古乐府声律，唐人已失。”[①] 然而，李白乐府又如何得其“神理”？根据沈、乔的提示，我们可从李白改变齐梁以来对偶、律句的形式切入，进行观察。可举前述统计清代唐诗选本收录次数最多的《乌栖曲》为例，原文如下：

> 姑苏台上乌栖时，吴王宫里醉西施。吴歌楚舞欢未毕，青山欲衔半边日。银箭金壶漏水多，起看秋水坠江波，东方渐高奈乐何！（王本，第176~177页）

郭茂倩《乐府诗集》将这首诗列入“清商曲辞”的西曲歌中，李白在诗意上结合梁元帝《乌栖曲》：“金壶夜水岂能多？莫持奢用比悬河”与徐陵《乌栖曲》“绣帐罗帷隐灯烛，一夜千年犹不足”[②] 的寓意，摹写吴王与西施彻夜欢宴，通宵达旦。与梁陈乐府不同的是，梁元帝等人的《乌栖曲》皆是两句一韵，用两韵合为一首，李白这首诗却是“用三韵，前二韵各二句，后一韵三句，为稍异”[③]。刻意在两句一节的形式中加入单句，改变偶化的成规，也营造意犹未尽之感。沈德潜《唐诗别裁集》评曰：“缀一单句，格奇。”（卷六，第185页）清高宗《御选唐宋诗醇》：“末缀一单句，有不尽之妙。”（第33a~33b页）李白其他句式整齐的乐府如《梁甫吟》《行路难》《长相思》《将进酒》《猛虎行》等，无论篇幅短长，尽管两句为一节，却极少偶句与律句。偶尔出现的对句，如《战城南》：“洗兵条支海上波，放马天山雪中草。”《行路难》：“欲渡黄河冰塞川，将登太行雪满山”等，也都纯乎自然，不见用心痕迹。[④] 甚至这些诗篇的换韵也极其自由，不存在“律化的歌行”中常见的“四句或八句成一韵节、且平

---

① 蔡振念《论唐代乐府诗之律化与入乐》一文，曾统计郭茂倩《乐府诗集》中唐人拟古之作，选取总数15首以上，或唐人所作占总数一半以上者进行分析统计，发现在13题中，唐人共有诗246首，其中201首为近体，占81.7%，足见乐府诗律化之倾向。可作为沈德潜这句话的注脚。收入《文与哲》，2009年第15期，第61~98页。

② 《乐府诗集》第48卷，中华书局，1979，第695~696页。

③ （明）胡震亨：《李诗通》（据顺治七年版摄制微缩卷片，藏台“国立中央图书馆”，1998），第4卷，第8页。

④ 参考薛天纬先生的分析，见氏著《唐代歌行论》，人民文学出版社，2006，第178~179页。

仄韵交错的换韵规律”。[①] 至于李白的《战城南》《北风行》《蜀道难》《远别离》等，虽以七言为主，句式却参差不齐，且以散句为主，绝少偶句。由此可知，乐府从齐梁到初唐逐渐走向律化，李白则有意识地反其道而行，走回没有排偶律句的古体。[②] 因此尽管篇幅短长、音节高下无一与古人相合，“自是乐府神理”。

三　清人论承与变背后的诗学意涵

综合前述，清代文人对于李白乐府的承与变，主要集中在肯定李白古题乐府中另出新意（变）的部分，至于复古（承）的部分，则重视李白恢复以古体格律写作的艺术手法，而忽略在内容上对于古意的回归。这些选取与评价背后，反映什么样的诗学意识？笔者认为，可以从两个方面解释：其一，是对于明代诗学的修正。明代复古诗学家对于李白的古题乐府评价并不高，举几例为证：

> 唐李太白才调虽高，而题与义多仍其旧，张籍、王建以下无讥焉。[③]
>
> 青莲拟古乐，以己意己材发之，尚沿六朝旧习，不如少陵以时事创新题也。[④]
>
> 古乐府自郊庙宴会外，不过一事之纪，一情之触，作而备太师之采云尔。拟者或舍调而取本意，或舍意而取本调，甚或舍意调而俱离之，姑仍旧题而创出。吾见六朝浸淫，以至四杰、青莲，俱所不免；少陵乃能，即事而命题，此千古卓识也，而词取锻炼，旨求尔雅，若有乖于田畯红女之响者。[⑤]

---

① 关于“律化的歌行”，请参考薛天纬《唐代歌行论》中篇“衍流篇”第一章“初唐歌行”第二节，人民文学出版社，2006，第102～116页。

② 葛晓音《盛唐清乐的衰落和古乐府诗的兴盛》一文表示：“如果将初盛唐文人所作的全部古乐府诗和汉魏齐梁文人所作的同题乐府诗逐首加以比较，就可以发现：这些古乐府中有一部分在齐梁实际上是新体诗，而到沈宋时则演变为律诗。换言之，从新体到律体的演进，有一部分是在这类古题乐府诗中完成的。……这些到了沈佺期手里变成律诗的古题乐府，到盛唐文人，尤其是李白手中，又大部分变成了五七言古诗和杂言歌行。”正好可与此处参看。见氏著《诗国高潮与盛唐文化》，北京大学出版社，1998，第157～158页。

③ （明）李东阳：《拟古乐府引》。收入吴文治主编《明诗话全编》第二册，江苏古籍出版社，1997，第1651页。

④ （清）王世贞：《艺苑卮言》第4卷，收入丁福保辑《历代诗话续编》，中华书局，2006，第1007页。

⑤ （清）王世贞：《乐府变十九首有序》，《弇州山人四部稿》第6卷，明万历刻本，黄山书社，2008，第60页。

无论是题目与文意一概复古，或沿用旧题，而以己意己材发之，在李东阳、王世贞看来，既非真正的汉魏乐府，又不如杜甫直接以时事创新题。冯班《钝吟杂录·古今乐府论》云：“西涯之词……乃其叙语讥太白用古体，谬矣。”[1] 认为李东阳的看法失之谬；乔亿也曾针对李东阳之说回应如下：“李西涯论古乐府，谓李太白才调虽高，而题与义多仍其旧，张籍、王建以下无讥焉。及观所自为乐府，只堪乐天后尘耳。”（《剑溪说诗》，第803页）此外，前文亦曾引沈德潜批评李攀龙的乐府：“句摹字仿，并其不可句读者追从之，那得不受人讥弹？”明人创作上的拘滞，与他们诗学论点的褊狭不无关系。有鉴于此，清人选择融通地看待李白在乐府发展过程中“沿其目而革其词”的过渡地位，更能欣赏李白拟古而又出新的变化。

其二，清人将目光聚焦于李白乐府“另出新意”与“恢复古调”两个特点，正与清代的学术风尚、诗学观念互为表里。就前者而言，李白翻案另出新意的诗篇，意指沿用乐府古题，但又突破传统内容的藩篱，成为寄托个人身世际遇的抒情之作。也正是这些作品，使清代诗评家找到施力点，得以运用他们所擅长的比兴、诗史互证阐发诗意，探究李白及其诗歌。如《梁甫吟》历来抒写寒暑相推、年命难久的悲哀，[2] 李白仅以开头“长啸梁甫吟，何时见阳春”及结尾“梁甫吟，声正悲”，与古题相呼应。中间则引用姜太公与郦生的故实，寄托“我欲攀龙见明主”的理想，与“白日不照吾精诚”的落空。诗中直接以第一人称“我”“吾”等，抒发诗人的主观情感。王琦注解此段时，尝以大篇幅推阐李白诗意，[3] 沈德潜

---

① （清）王夫之等撰《清诗话》，上海古籍出版社，1978，第39页。

② 王琦辑注《李太白全集》题解引《琴操》曰：“曾子耕泰山之下，天雨雪冻，旬日不得归，思其父母，作《梁山歌》。”蔡邕《琴颂》：“梁甫悲吟，周公越裳。”王本，中华书局，2012，第169页。

③ 王琦注云：“此节诗意，婉转曲折，若断若联，骤读之几不知为何语。以意逆之，大抵谓君既不能照鉴我之精诚，我亦无容以国事为忧。何则？廷臣之中贤奸不一，其倾险一流，如食人之恶兽，一犯其怒，立见死亡；其忠良一流，则专一保全善类，如驺虞之不肯有伤草木。我处贫穷疏贱之中，而确然践义以行，虽履险犯难，亦所不忌。然揣时度势，在智者惟有卷而怀之一著，若不顾利害，逞其豪气，直言峻节以蹈危机，则愚甚矣。世人见我处而不出，轻我如鸿毛，是岂知予之心哉。试观古来如公孙接等为时相所忌，致之死地，初不费力，我安可复蹈其覆辙耶！若夫爱惜人才之大臣，知士之用与不用，实有关于国家大计，而思得人为我用，如周亚夫得一剧孟而以为喜者，世固不乏也，我亦俟之而已。”第173～174页。

《唐诗别裁集》与清高宗《御选唐宋诗醇》也都进行阐发。[①] 或者如《蜀道难》，李白拟阴铿《蜀道难》“蜀道难如此，功名讵可要”之旨，同时运用历史故事、神话传说与惝恍诡谲的想象，极力渲染蜀道之艰险。诗人将自己隐身诗后，然其寄意为何，却引起历来诗评家的议论。清代文人尤以后起之姿，运用考据学等知识，对于前朝的说解进行评判。[②]

清人运用比兴阐发李白乐府诗意最为显著者，当推陈沆（1785～1826）的《诗比兴笺》。魏源为该书作《序》时表示：“以笺古诗三百篇之法，笺汉、魏、唐之诗。使读者知比兴之所起，即知志之所之也。”[③] 明白揭示采用笺释《诗经》的方式，为两汉至唐人的诗歌作笺。《诗比兴笺》卷三所收录的太白诗，分为“李白诗笺”与“太白乐府笺”两类，将乐府从古诗中独立出来，拣选 24 首乐府作笺。[④] 比较特别的是，陈沆除了为李白“翻案另出新意”的古题乐府作笺，如《古朗月行》《远别离》《蜀道难》《豫章行》等之外，也笺释不少李白采用“汉魏古意”的乐府，且将其与天宝时事结合。如《上之回》原辞写“汉武通回中道，后数出游幸焉。”[⑤] 李白用其本事，陈沆笺曰：“借汉武甘泉之幸，喻骊山荒宴之游也。无渭川襄野求贤访道之情，但耽王母瑶池，华清汤泉之乐。”[⑥] 或如《公无

---

① 沈德潜重订《唐诗别裁集》卷六先逐句释义，之后总结：“始言吕尚之耄年，郦食其之狂士，犹乘时遇合，为壮士者，正当自奋。然欲以忠言寤主，而权奸当道，言路壅塞。非不愿剪除之，而人主不听，恐为匪人戕害也。究之论其常理，终当以贤辅国，惟安命以俟有为而已。”第 191 页。清高宗《御选唐宋诗醇》（台湾学生书局，1971）：“此诗当亦遭谗被放后作。与屈平睠睠楚国，同一精诚。”第 31a 页。

② 例如顾炎武《日知录》卷二六“新唐书”条云：“《严武传》：‘……李白作《蜀道难》者，乃为房与杜危之也。’此宋人穿凿之论。李白《蜀道难》之作，当在开元天宝间。时人共言锦城之乐，而不知畏途之险、异地之虞。即事成篇，别无寓意。”（清）顾炎武著，黄汝成集释、栾保群、吕宗力校点《日知录集释》，上海古籍出版社，2006，第 1464 页。赵翼《瓯北诗话》卷一：“诗人遇题触景，即有吟咏，岂必皆有所为耶？无所为，则竟不作一字耶？即如《蜀道难》，本亦乐府旧题，而黄山谷误信旧注，以为刺章仇兼琼之有异志；宋子京又据范摅《云溪友议》，以为严武帅蜀，不礼于故相房琯，并尝欲杀杜甫，故此诗为房、杜危之。不知章仇在蜀，正当天宝之初，中外晏安，臣僚贴服，岂有所顾虑！青莲《答杜秀才》有云：‘闻君往年游锦城，章仇尚书倒屣迎。’则章仇并能下士者，更无从致讥。至严武先后镇蜀，在肃、代两朝，而青莲天宝初入都，即以此诗受贺知章之赏识，其事在严武帅蜀前且二十年，其为附会，更不待辨。”《清诗话续编》，第 1141 页。

③ 见（清）陈沆撰《诗比兴笺》，上海古籍出版社，1981，序第 1 页。

④ 陈沆《诗比兴笺》中，李白的诗歌是唯一将古诗与乐府区分开来的诗家，也是收录乐府最多的诗人，清代诗论家深谙李白乐府在其诗歌中的特殊地位，此为另一例证。

⑤ 语出吴兢《乐府解题》。引自郭茂倩《乐府诗集》第 16 卷，中华书局，1979，第 227 页。

⑥ （清）陈沆撰《诗比兴笺》，上海古籍出版社，1981，第 145～146 页。

渡河》，李白根据古辞“公无渡河，公竟渡河。坠河而死，当奈公何！”[①]拟咏本事而来，陈沆《诗比兴笺》曰：“是诗自昔不言所指，盖悲永王璘起兵不成诛死。”[②] 再如《上留田行》为乐府相和歌辞旧题，原指上留田一带，“人有父母死不字其孤弟者，邻人为其弟作悲歌以风其兄，故曰《上留田》”。[③] 陈沆认为李白借古题以讽时事，笺曰：“此伤太子瑛、鄂王瑶、光王琚遇害之事也。”[④] 陈沆的笺释内容有不少已为今人驳斥，讥为穿凿。[⑤]值得注意的是，陈沆并非不知乐府古题辞义原委，不少诗题均附上题解，[⑥]因此，《诗比兴笺》中不加区分李白“翻案另出新意”或“用其本意”的

① 《乐府诗集》第26卷，中华书局，1979，第377页。

② 全文如下：“是诗自昔不言所指，盖悲永王璘起兵不成诛死。而《新唐书》言永王璘辟白为府僚佐，及璘起兵，白逃还彭泽。盖永王初起事时，太白实望其勤王，不图其猖獗江淮，是以见几逃遁，及璘兵败身戮，太白被诬，坐流夜郎，至后遇赦得还，乃追悲之。‘黄河咆哮’云云，喻叛贼之匈溃，‘波滔天，尧咨嗟’云云，谓肃宗出兵朔方，诸将戮力，转战连年，乃克收复也。艰难若此，岂痴无知之永王所能立功乎？乃既无戡乱讨贼之才，复无量力守分之智，冯河暴虎，自取覆灭，与渡河之叟何异乎？《豫章篇》云：‘本为休明人，斩虏素不闲。楼船若鲸飞，波荡落星湾。’即此诗所指。”见陈沆撰《诗比兴笺》，上海古籍出版社，1981，第151～152页。

③ 崔豹：《古今注》卷中。引自郭茂倩《乐府诗集》第38卷，中华书局，2013，第563页。

④ 陈沆之前，已有不少文人注意到李白应是借古题以讽时事，如胡震亨《李诗通》曰：“似又指肃宗之不容永王璘而作。”（第3卷，第5页）沈德潜《唐诗别裁集》卷六云：“岂有感于永王璘之死而为是言欤？”（第187页）然陈沆驳斥前说而提出新解，全文如下：“此伤太子瑛、鄂王瑶、光王琚遇害之事也。武惠妃生寿王瑁，谋夺嫡，数谗构之，言有异谋，欲害己母子。帝怒，遂并废为庶人，旋赐死城东驿，天下冤之。李林甫欲遂立寿王为太子，帝听高力士言，乃立忠王，故有延陵孤竹，让国扬名，‘参商胡乃寻天兵’之语。岁中惠妃病，数见三庶人为祟，使巫祈请改葬，迄不解，遂死。故有‘孤坟峥嵘，埋没蒿里’，及‘弟死兄不葬，他人于此举明旌’语也。萧士赟谓指永王璘之死，殊非情事。”（清）陈沆撰《诗比兴笺》，上海古籍出版社，1981，第143～144页。

⑤ 例如针对陈沆笺李白《上留田行》，高步瀛《唐宋诗举要》卷二：“陈秋舫以为明皇杀太子瑛、鄂王瑶、光王琚等而作，情事迥不相似，失之远矣。”学海出版社，1986，第171页。詹瑛《李白诗文系年》也表示：“且当是时，白方居东鲁，尚未入京，与太子瑛、鄂王瑶、光王琚了无关系，即或得知瑛等遇害之事而惋惜之，亦必不若是之愤愤也。……陈氏所比拟皆不伦。”詹本（人民文学出版社，1984），第119页；对陈沆笺李白《公无渡河》，瞿蜕园、朱金城《李白集校注》云：“陈氏能知此诗必有所指，是其卓识，但李白于永王但有拥护而无讥刺，陈氏于旧史犹泥而不化，非李集中悲悼永王各诗之意也。”瞿本（上海古籍出版社，1980），第199页。

⑥ 如《上留田行》注曰：“崔豹《古今注》：‘上留田，地名也。其地有父母死，兄不养其孤弟者，邻人为作悲歌，以讽其兄。’汉相和歌瑟调之一也。”《公无渡河》注曰：“一名《箜篌引》。朝鲜津卒霍里子高妻丽玉作。”详参陈沆撰《诗比兴笺》，上海古籍出版社，1981，第141～159页。

乐府，而着力推阐诗中“用志所在”，[①] 更加彰显清人好以比兴说诗的学术风气。

综合上述，清人将目光聚焦于李白乐府之变，与这些作品表达诗人主体经验、抒发个人情感，[②] 提供诗评家推敲、诠释与考证的空间，有相当密切的关系。因此，即使是沿用古题本意的乐府，文人也能在“合而时离，离而时合”的诗句中，结合唐朝时事而申述之。胡震亨《唐音癸签》卷三云：“乐府诗妙在可解不可解之间。”[③] 同时也表示：“尝谓读太白乐府者有三难：不先明古题辞义源委，不知夺换所自；不参按白身世遘遇之概，不知其因事传题、借题抒情之本指；不读尽古人书，精熟《离骚》、选赋及历代诸家诗集，无由得其所伐之材与巧铸灵运之作略。”（《明诗话全编》第 7 册，第 6895 页）指出解读李白乐府时，三个必须具备的必要条件：精熟古题辞义、李白生平梗概，以及历代诗、《骚》、赋等古籍，否则无法得其“所伐之材”与“灵运”之精髓。就这“三难”言，清人显然在第二点上用力甚深，着重于诗中寄托与寓意的探究，不仅对于古题辞义源委相对没有那么重视，也偏离了“在可解不可解之间”的乐府之妙。

至于有关李白乐府的复古，清人着重“恢复古调”这一点，应与诗体律化的走向有关。在近体诗律概念已然普及的清代，文人创作古体诗时，要想达到格调音节之自然，较之词意古朴更为艰难。沈德潜《古诗三章答计维严》其三：“文章起颓波，滔滔荡无底。行水遣其原，泛滥何时已。

---

① 语出陈沆《诗比兴笺》“太白乐府笺”标题下的文字，全文如下：“诵诗必逆其志，固也。而乐府诸作，次第不伦，参差杂沓，如执郢书人得燕说，则蔽又甚焉。今寻其所指，别为诠次，为天宝时事者居前，天宝以往居后，比物类情，同条共贯，庶异无病之吟，复免冯臆之凿。太白诗不离仙、酒、佳人三事，惟乐府不涉此习，故知其用志所在。”上海古籍出版社，1981，第 141 页。

② 〔日〕松浦友久《中国诗歌原理》提到“乐府的表现功能”云：“古乐府类作品，一般都舍弃了作者第一人称的个别的观点（观察角度），整首诗全部从共有的第三人称的视点进行描写。且缘于此，作品中的场面一般不是作者个人主体体验的场所，而是如同舞台上的场面，经客体化而呈现出来的。”辽宁教育出版社，1990，第 274～275 页。至于“歌行的表现功能”则说：“大多采取作者个人的第一人称观点，因而场面本身也是与作者的主体经验（传记性事迹）直接关联着的，可以说是在与作者的日常生活直接相关的形态中表现出来的。”（第 282～283 页）李白的这些古题乐府，“显然与松浦先生归纳的乐府表现功能相悖，而与歌行的表现功能相同”，属于个人抒情的乐府歌行。参见薛天纬《唐代歌行论》，人民文学出版社，2006，第 178 页。

③ 这段话下面加注“弇州”，然检索王世贞的著作，并未找到相关诗话，因此姑且视为胡震亨之语。见《明诗话全编》第 7 册，江苏古籍出版社，1997，第 6842 页。

之子绍家学，清词通妙理。已陟六代藩，言究风骚旨。导河自积石，治雍终弱水。大雅期复作，扶轮自兹始。非君谁与言，顾我将老矣。"① 对友人复作大雅的期许，也暗示了古道难复的焦虑。是以诚如前一节引沈德潜之语，李白的乐府歌行即使篇幅短长、音节高下与古人不合，然脱却齐梁以来的骈俪范式，与乐府神理自然弥合，正是清人向往的境界。尤有甚者，在李白非乐府的创作中，也常见诗人模拟古乐府声口。清田雯《古欢堂杂著》卷一云：

> 青莲善用古乐府，昔人曾言之。如"乌啼北门柳"（笔者按：《杨叛儿》）、"三朝见黄牛"（笔者按：《上三峡》），又"春风复无情，吹我梦魂散"（笔者按：《寄远十一首之五》），皆自古乐府来。如李光弼将郭子仪军，旌旗改色；又如禅僧拈佛祖语，信口无非妙谛。②

这段话系援引杨慎《升庵诗话》而改，田雯所谓"昔人曾言之"，盖指此也。③ 其中《杨叛儿》为李白据六朝民歌改写而成，《上三峡》与《寄远》则为古诗。李白以乐府民歌的语气书之，使古诗质朴化、口语化，"信口无非妙谛"，这正是清代文人可望而不可即的。

清中叶之后出现以实笔分析李诗章法，为另一例证。李兆元（乾隆五

① 见《归愚诗钞》第5卷，收入《清代诗文集汇编》第234册，上海古籍出版社，2010，第81页。

② "乌啼北门柳"应为"乌啼白门柳"，《杨叛儿》原文如下："君歌杨叛儿，妾劝新丰酒。何许最关情，乌啼白门柳。乌啼隐杨花，君醉留妾家。博山炉中沉香火，双烟一气凌紫霞。"（王本，第225页）"三朝见黄牛"应为"三朝上黄牛"，《上三峡》全诗如下："巫山夹青天，巴水流若兹。巴水忽可尽，青天无到时。三朝上黄牛，三暮行太迟。三朝又三暮，不觉鬓成丝。"（第1020页）《寄远十一首之五》全诗如下："远忆巫山阳，花明渌江暖。踌躇未得往，泪向南云满。春风复无情，吹我梦魂断。不见眼中人，天长音信短。"第1169页。

③ 杨慎《升庵诗话》卷七："古乐府：'暂出白门前，杨柳可藏乌。欢作沉水香，侬作博山炉。'李白用其意，衍为《杨叛儿歌》，曰：'君歌杨叛儿……'古乐府：'朝见黄牛，暮见黄牛。三朝三暮，黄牛如故。'李白则云：'三朝见黄牛……'古乐府云：'郎今欲渡畏风波。'李白云：'郎今欲渡缘何事？如此风波不可行。'古乐府云：'春风复多情，吹我罗裳开。'李反其意云：'春风复无情，吹我梦魂散。'古人谓李诗出自乐府古选，信矣。其《杨叛儿》一篇，即'暂出白门前'之郑笺也。因其拈用，而古乐府之意益显，其妙益见。如李光弼将子仪军，旗帜益精。明又如神僧拈佛祖语，信口无非妙道。岂生吞义山、拆洗杜诗者比乎？"（明）杨慎著、王大厚笺证《升庵诗话新笺证》，中华书局，2008，第355页。

十九年〔1794〕举人）尝针对李白《远别离》诗句逐条分析，[①] 其《十二笔舫杂录》卷八云："古诗音节，凡作长短句处，须与上下五字句七字句相融洽，方见节拍之妙；或以文笔入诗，或用《骚》体'兮'字入诗，尤须与上下五七字句机轴联贯，节拍融洽，方无乖音节。唐人惟李、杜最妙。"他以李、杜古诗作为分析长短句如何做到音节连贯、融洽无间的最佳范本。李兆元之后，方东树《昭昧詹言》据王士祯《古诗选》所选古诗，以古文义法分析李白七言古诗的章法。[②] 这些讨论虽已超越乐府而涵盖所有古诗，然而无论是通过形式分析掌握音节，抑或学习李白从古乐府中截取的自然口语，皆具体反映清代文人对于诗体格调的演变，以及古调难复的深刻自觉。同时，李白乐府的地位，也因为这样的自觉而被典范化。

小结

李白的乐府有八成以上为古题乐府，无论在他的所有作品中，抑或初盛唐的同类诗作中，均有一定的分量。本文以清代诗论为观察点，讨论清人对李白乐府的接受。我们发现，清代文人对于李白古题乐府的喜爱，首先反映在唐诗选本的收录上，《乌栖曲》《远别离》《蜀道难》等为最常收

---

① 原文如下："如太白《远别离》，'古有英皇之二女，乃在洞庭之南，潇湘之浦'，此三句以文笔入诗。下突接云：'海水直下万里深，谁人不言此离苦'，以硬语横盘扣入七言正调，恰好与上三句音节融贯，熟读深思，当知其故；其尤妙处'海水'句忽以比喻提笔，硬接'谁人'句，紧以'此离苦'三字扣住上文，此种笔法，尤非太白不能。此处略顿，下用兮字句接，方不落调；若气机尚未停顿，遽以兮字句承接，便软弱不振，故声音之道必视乎气之转折提顿以为节拍也。此二兮字句，句法长短参差。下'君失臣兮'二句整对，又下'帝子泣兮'三句连用三兮字句，上二句皆七字，下一句用十二字以舒其气，此又句法前后变化之妙也。'云凭凭'句单用一兮字摇曳于中间，尤见古趣。'九疑连绵'二句，'湘水山崩'二句，皆系七言正调。'九疑'二句笔机和畅，'湘水'二句笔力斩截，合上'海水'二句凡三用正调，前二句声势突兀，中二句音韵悠扬，末二句节奏陡健，皆与各上下长短句音节谐贯，自然合拍。此等音调，太白外惟少陵可以并驱，然不多作。昌黎亦有长短句，虽古质之气尚不失调，已非复前规矣。卢仝、任华辈节奏失其大半，去《风》《骚》愈远。今人七古每有于情事难以七字成句处，辄作三字句二句，或变作九字十余字句；又或并无生气，于凑砌七字句中忽参以兮字句，自以为学《骚》体，而不知音节全失，何暇复计工拙。"见（清）李兆元《十二笔舫杂录》第8卷，山东大学出版社，2007，第705～706页。

② 其中亦包含古题乐府如《梁甫吟》，详参（清）方东树著、汪绍楹校点《昭昧詹言》，人民文学出版社，1961，第250页。

录的乐府，然而清人碍于唐人乐府达乐者不多，选本多不另立乐府名目，导致李白乐府的特色不易呈现。至于诗话中的论述，主要集中标举李白翻案另出新意的诗篇（变），以及与古调相合的自然音节（承），而较少注意诗人对乐府古题本意的回归。清人的这些关注与论述，一方面展现较明人更为融通的诗学观；另一方面也与当时的学术风尚、诗学观念相互呼应。就“变”而言，清人之所以关注李白拟古且“合而实离”，甚至翻案出新的乐府，缘于这些作品使文人得以运用比兴说诗，探究诗中寓意。陈沆《诗比兴笺》为李白乐府作笺，可为代表。然而也因重视比兴寄托，使清人的诠释失去“在可解不可解之间”的乐府之妙。就“承”而言，清人着重恢复古调，则缘于对古体格调演变、古道难返的深切体认，而将李白乐府视为典范。除此之外，李白乐府的艺术内涵，碍于诗体分类的限制，清人多并入七言古诗的发展谈，这部分将另辟专文讨论。

新书评介



郊庙歌辞研究的一部力作

——张树国《汉—唐国家祭祀形态与郊庙歌辞研究》简评

徐　盈（青岛，青岛大学文学院，266071）

作者简介： 徐盈，女，1989年10月生，青岛大学文学院2012级中国古代文学专业研究生。

《乐府诗集》中占有重要比重的《郊庙歌辞》往往被学术界归于歌功颂德之篇而少有关注，研究成果较少，更未见系统的研究专著。张树国教授《汉—唐国家祭祀形态与郊庙歌辞研究》（人民出版社，2013）为国家社科基金项目优秀结项成果，可以说是填补了以往郊庙歌辞研究领域的空白。作者通过对国家祭祀与郊庙歌辞两者关系的细致探讨，不仅揭示了其社会功能与文化内涵，同时也从新的角度对诗歌研究做了新的开拓。据笔者所见，该书具有以下三方面特点。

其一，第一次对汉至唐国家祭祀形态与郊庙歌辞进行了全面系统的研究，填补了学术空白。汉—唐国家祭祀形态作为郊庙歌辞创作的深层原因和功利目的，学术界却对两者关系缺少清晰的认识，因而目前对《郊庙歌辞》的研究多停留在就诗论诗的阶段，涉及的仪式乐歌往往连简单注疏都没有，研究成果少之又少。该书共分为四编，第一编探讨帝王的宗教地位，并对"郊祀""宗庙"追本溯源。第二编探讨"郊祀"，包括祀天、祭地、五帝祭、日月祭、明堂祭、山川祭及巡狩、封禅等。第三编"宗庙"即"祖有功而宗有德"，庙祭列祖列宗。第四编探讨郊庙歌辞的诗学观念、艺术及影响。

其二，综合考量了国家祭祀形态与郊庙歌辞间的多层次互动关系，具有鲜明的综合性，这种综合性主要可概括为以下两方面：一是对汉至唐国

家祭祀的宏观论述。涉及历史、宗教、政治伦理及文学艺术等多学科，并结合历代出土文物文献、史书记载、礼乐志等多学科资料对祭祀仪式与郊庙歌辞的关系进行了深入探讨。以明堂制度与明堂祭歌为例，作者首先指出："上古时代祭政合一，神道设教，最重要的礼仪性建筑莫过于'明堂'。"（第173页）在论述郊庙歌辞的诗学观念、艺术与影响之时，梳理了《礼记·乐志》、历代《乐志》中的诗学观念、郊庙祭歌的创制途径及游仙观念的来源，在此基础上对汉代献祭仪式与世俗宴乐的游仙诗分别进行了论述。其次，作者对文学史细节进行了深入挖掘与细致分析。郊庙歌辞的创作既因适应国家祭祀的需要而显得较为保守，但同时也是一个开放性的结构，始于西周初年且一直延续到清代的庙堂雅乐，其"死而不朽"很大程度上得益于"变雅"。这里的"变雅"是古典美学上的"通变"范畴和正统雅乐的自我更新机制，"具体表现为郑声入雅、清乐入雅、胡音入雅及三教入雅"（第422页）。春秋战国至汉代郑声入雅，汉魏南朝清乐入雅，胡音入雅始于汉而盛于唐，儒、道、释三教入雅是由东汉以来逐渐形成影响的。这种关注文学史细节的学术眼光不仅体现了作者细致严谨的学术态度，同时也揭示出中古时代的诗歌观念及传统雅乐的生命张力。

其三，对很多学术界争议的热点、难点问题结合文献史料进行了细致考证。既有据可依，也得出了较有说服力的结论，足可成一家之言。这一点尤以《郊祀歌》及《安世房中歌》的研究最为突出。该书从武帝时代的郊祀制度出发，依据"先正后杂""先祠后乐""正散兼有"（第114页）的原则提出武帝时郊祀制度大致经历了"雍郊五畤——甘泉太一、汾阴后土——泰山明堂三个阶段"（第118页），而《郊祀歌》十九章与之相应。并制定出《郊祀歌》创作时地表（第139~141页），分析了武帝郊祀活动"通天地"的心理根源。《安世房中歌》也是学界研究热点之一，《乐府诗集》卷八将其作为"宗庙乐章"之首，为人所重。本书整理了《汉书·礼乐志》古注、王先谦《汉书补注》、朱乾《乐府正义》、陈本礼《汉诗统笺》等前人注疏，并参考了萧涤非、逯钦立等学者的研究意见，在此基础上提出了自己的看法，认为《安世房中歌》是"庙祀组诗"，作为"房中祠乐"包括四首"房中燕乐"的楚声作品，提出其中"乃立祖庙"的"祖庙"为"高庙"，"房中祠乐""祠"的是汉高祖刘邦，且作为汉初雅乐的代表作，"本为祭祀高庙而作，在缅怀高祖文治武功的同时，强调孝、德，对参与祭祀的公卿以及受封诸侯们施以教训"（第299页）。可以说，

作者以其深厚的学术功底得出了令人信服的结论，对厘清学界争议做出了自己独特的贡献。

全书在广博详实的材料基础上，以对汉—唐国家宗教的分析为主线，首次对国家祭祀形态与郊庙歌辞间的互动关系进行了脉络清晰的体系构建，同时综合了史学、文学、宗教等资料对其社会功能与文化内涵进行了深入探讨，且对学术界的热点、难点问题时有创见，发凡起例，为中国诗歌史的研究提供了新的思路。无论其开拓进取的学术眼光，还是勇于探索的学术精神都是值得高度肯定的。



论著索引

日本乐府研究著述目录（日中对照版）

佐藤利行　李均洋　编译

作者简介：佐藤利行，男，1957年生，日本广岛县广岛市人。现为广岛大学研究生院教授、广岛大学副校长，广岛大学北京研究中心主任，中日比较语言文化学会会长，六朝学术学会评审员，汉文教育学会理事。专业方向为中国六朝文学、中日比较文化学。主要著作有《西晋文学研究》《陆云研究》《王羲之全书翰》《陆士衡诗集》《孔子语录》《汉文总说和要点》等。

李均洋，男，现为首都师范大学外国语学院教授。

博士論文	著　　者	書　　名	出版年
1	大村和人	梁代「艶詩」の再検討：楽府「相逢行」「長安有狭斜行」「三婦艶」に基づく考察〔梁代艳诗的再研究：基于乐府“相逢行”“长安有狭斜行”“三妇艳”的研究〕	2009
2	児島弘一郎	明史楽府の研究〔明史乐府研究〕	2007
3	狩野雄	漢魏西晋楽府研究：うたわれていた時代の楽府の相貌〔汉魏西晋乐府研究：传唱时代乐府的风貌〕	2004
4	佐藤大志	六朝楽府文学史研究－鮑照を中心として〔六朝乐府文学史研究——以鲍照为中心〕	1998
5	岡村貞雄	古楽府の起源と継承〔古乐府的起源和继承〕	1976
6	増田清秀	楽府歌唱の歴史的研究〔乐府歌唱历史研究〕	1968
7	小西昇	漢代楽府詩研究〔汉代乐府诗研究〕	1967

論文	著　者	論文題目	掲載雑誌
1	Jennifer GUEST	『新楽府略意』と『唐蒙求』：「新楽府」の説話的側面（日本における「文」と「ブンガク（bungaku）」；文と作文）〔《新乐府略意》和《唐蒙求》："新乐府"传说的内容〕	アジア遊学/勉誠出版［編］（162）2013－03p. 202－208
2	高橋文治	孤山を論じて古楽府に及ぶ（奥田尚教授重松伸司教授退官記念号）〔关于孤山的讨论——涉及古乐府的话题〕	アジア学科年報（6）2012－12p. 40－69
3	牧角悦子	曹植における樂府の變容：「興」的表現と物語性をめぐって〔曹植创作中乐府的变化：围绕"兴"的表现和物语性〕	六朝學術學會報/六朝学術学会編 132012－03 p. 1－17
4	畑村学	白居易「新楽府・道州民」の创作意図：元和年間における実録編纂との関係について（下定雅弘教授退休記念号）〔白居易《新乐府・道州民》的制作意图：关于与元和年间实录编纂的关系〕	中国文史論叢（8）2012－03p. 83－94
5	土肥克己	楽府新編陽春白雪の系統と復原〔乐府新编阳春白雪的系统和复原〕	鹿児島県立短期大学紀要．人文・社会科学篇（63）2012p. 1－20
6	笹川勲	『源氏物語』「蓬生」巻の新楽府引用：叔母北の方の形象と「塩商婦」〔《源氏物语》"蓬生"卷的新乐府引用：叔母的北方形象和"盐商妇"〕	國學院大學大学院平安文学研究（3）2011－09p. 11－23
7	小川恒男訳	六朝楽府訳注（12）「有所思」（下之中）四首［含中国語文］〔六朝乐府译注（12）"有所思"（下之中）四首［含中国语文］〕	中國學研究論集/広島中国文学会編（26）2011－04p. 93～102
8	加藤敏	元結の新楽府—「系楽府十二首」と「春陵行」〔元结的新乐府——《系乐府十二首》《春陵行》〕	千葉大学教育学部研究紀要/千葉大学教育学部編 592011－03p. 348～340
9	齋藤聡	楽府文学における王維の「老将行」の位置付けについて〔关于王维的《老将行》在乐府文学中的定位〕	筑波中国文化論叢/筑波大学人文社会科学研究科文芸・言語専攻編（30）2011p. 1－15

续表

論文	著　　者	論文題目	掲載雜誌
10	MartinGimm，小川保博訳，いしゐのぞむ訳	翻譯樂府雜録・二十八調圖マーティン・ギム注（第2回）〔翻译乐府杂录・二十八调图马丁吉姆注（第二回）〕	純心人文研究（17）2011p. 230～225
11	金木利憲	『河海抄』所引の「新楽府」と『源氏物語』（特集新楽府：諷諭の精神）〔《河海抄》所引用的《新乐府》和《源氏物语》（特集新乐府：讽喻的精神）〕	白居易研究年報/白居易研究会編－（12）（通号－）2011p. 62－75
12	陳翀	実相院密乗建長四年筆「文集巻第三新楽府」（書影四枚）（特集新楽府：諷諭の精神）〔实相院密乘建长四年笔《文集卷第三新乐府》（书影四枚）（特集新乐府：讽喻的精神）〕	白居易研究年報/白居易研究会編－（12）（通号－）2011p. 100－109
13	新間一美	特集にあたって（特集新楽府：諷諭の精神）〔专刊（特集新乐府：讽喻的精神）〕	白居易研究年報/白居易研究会編－（12）（通号－）2011p. 2－6
14	岡部明日香	台北故宮博物院蔵『新楽府慶安三年刊本』について：紹介と書き入れ翻刻（特集新楽府：諷諭の精神）〔关于台北故宫博物院藏《新乐府庆安三年版本》：介绍和校点翻刻（特集新乐府：讽喻的精神）〕	白居易研究年報/白居易研究会編－（12）（通号－）2011p. 76－99
15	西野入篤男	白居易「新楽府」と『源氏物語』：女性の生き方を象る詩篇を中心に（特集新楽府：諷諭の精神）〔白居易《新乐府》和《源氏物语》：以象征女性生活方式的诗篇为中心（特集新乐府：讽喻的精神）〕	白居易研究年報/白居易研究会編－（12）（通号－）2011p. 37－61
16	新間一美	白居易の諷諭詩と菅原道真：新楽府「牡丹芳」詩・「白牡丹」詩の受容を中心に（特集新楽府：諷諭の精神）〔白居易的讽喻诗和菅原道真：以新乐府《牡丹芳》诗的影响为中心（特集新乐府：讽喻的精神）〕	白居易研究年報/白居易研究会編－（12）（通号－）2011p. 7－36
17	小川恒男訳	六朝楽府訳注（11）「有所思」（下之上）三首［含中国語文］〔六朝乐府译注（11）《有所思》（上之下）三首［含中国语文］〕	中國學研究論集/広島中国文学会编（25）2010－12p. 1～9

续表

論文	著　者	論文題目	掲載雜誌
18	YouTong, 尤侗研究會訳	尤侗『擬明史樂府』譯注（9）〔尤侗《拟明史乐府》译注（9）〕	中国詩文論叢 292010－12p. 63～76
19	松原朗	張籍の「無記名」詩—徒詩と樂府をつなぐもの〔张籍的《无记名》诗—与徒诗和乐府的关联〕	中国詩文論叢 292010－12p. 35～62
20	小川恒男訳	六朝楽府訳注（10）有所思（中）三首［含中国語文］〔六朝乐府译注（10）《有所思》（中）三首［含中国语文］〕	中國學研究論集/広島中国文学会编（24）2010－04p. 73～81
21	和田浩平	新楽府「新豊折臂翁」〔考新乐府《新丰折臂翁》考〕	白居易研究年報/白居易研究会編（11）2010p. 310～351
22	柳川順子	漢代古詩と古樂府との關係〔古代汉诗和古乐府的关系〕	日本中国学会報/日本中国学会編 622010p. 15～29
23	柳川順子	The relationship between old－style poems and early yuefu of the Han dynasty〔古体诗和汉代乐府的关系〕	日本中国学会報/日本中国学会編 622010p. 2～4
24	小川恒男訳	六朝楽府訳注（9）有所思（上）三首［含中国語文］〔六朝乐府译注（9）《有所思》（上）三首［含中国语文］〕	中國學研究論集/広島中国文学会編（23）2009－12p. 1～14
25	YouTong, 尤侗研究會訳	尤侗『擬明史樂府』譯注（8）〔尤侗《拟明史乐府》译注（8）〕	中国詩文論叢 282009－12p. 127～153
26	市川桃子	楽府詩《采蓮曲》的発展〔乐府诗《采莲曲的发展》〕	掲載誌応用言語学研究：明海大学大学院応用言語学研究科紀要/明海大学大学院応用言語学研究科紀要編集委員会［編］（11）2009－03p. 81～93
27	齋藤聡	王維の「少年行」について—新題の楽府の詠法に関する一考察〔王维的《少年行》——关于新题乐府的咏唱法的研究〕	筑波中国文化論叢/筑波大学人文社会科学研究科文芸・言語専攻編（通号 28）2009p. 19～40

续表

論文	著　者	論文題目	掲載雜誌
28	弓削俊洋	木蘭伝説の現在—中国の国語教科書と楽府「木蘭詩」〔木兰传说的现在——中国教科书和乐府《木兰诗》〕	愛媛大学法文学部論集人文学科編/愛媛大学法文学部［編］(26) 2009p. 33 ~ 52
29	長谷川真史	元稹楽府古題「董逃行」考〔元稹乐府古题《董逃行》考〕	中国文学論集 (38) 2009p. 34 ~ 48
30	峯岸佳葉	「絹地切」「綾地切」の多様性について—サンリツ服部美術館蔵の『白氏文集』巻第三・新楽府「二王後・海漫々」の断簡を中心に〔关于《绢地切》和《绫地切》的多样性——以三立服部美术馆藏的《白氏文集》卷第三・新乐府《二王后・海漫漫》的断简为中心〕	書学書道史研究/書学書道史学会・編集局編 (19) 2009p. 63 ~ 76
31	兒島弘一郎	尤侗『明史擬稿』と『擬明史樂府』—史と詩のあいだ〔尤侗《明史拟稿》と《拟明史乐府》——史与诗之间〕	中国詩文論叢 272008 - 12p. 168 ~ 182
32	月野文子	楽府詩「子夜歌」謬辞とその受容—万葉歌における「蓮」と「絲」の表現をめぐって〔乐府诗《子夜歌》缪辞及其受容——围绕万叶歌中“莲”和“丝”的表现〕	香椎潟 (54) 2008 - 12p. 89 ~ 102
33	MartinGimm, 小川保博訳, いしゐのぞむ訳	樂府雜録・二十八調圖—マーティン・ギム注（第 1 回）〔乐府杂录・二十八调图——马丁吉姆注（第 1 回）〕	長崎総合科学大学紀要 502009 - 00p. 78 ~ 75
34	YouTong, 尤侗研究會訳	尤侗『擬明史樂府』譯注（7）〔尤侗《拟明史乐府》译注（7）〕	中国詩文論叢 272008 - 12p. 148 ~ 167
35	小川恒男	六朝楽府訳注（8）芳樹（下）四首〔六朝乐府译注（8）芳树（下）四首〕	中國學研究論集/広島中国文学会編 (21) 2008 - 12p. 30 ~ 40
36	楊合林, 青山剛一郎訳	漢代樂府と五言詩、七言詩の登場〔汉代乐府和五言诗，七言诗的登场〕	中國文學報/京都大學文學部中國語學中國文學研究室編 752008 - 04p. 1 ~ 30

续表

論文	著　者	論文題目	掲載雜誌
37	小川恒男	六朝楽府訳注（7）芳樹（中）四首〔六朝乐府译注（7）芳树（中）四首〕	中國學研究論集/広島中国文学会編（20）2008－04p. 98～108
38	徐送迎	楽府民歌における民衆像（特集世界文学に見る民衆像）〔乐府民歌中的民众像（特集从世界文化中看民众像）〕	櫻美林世界文学/桜美林大学世界文学会編（4）2008－03p. 40～59
39	西岡淳	陸游蜀中楽府考〔陆游蜀中乐府考〕	南山大学日本文化学科論集/南山大学日本文化学科編（8）2008－03p. 43～55
40	釜谷武志	両漢楽府詩考—相和歌を中心に〔两汉乐府诗考——以相和歌为中心〕	未名/中文研究会［編］（26）2008－03p. 1～22
41	運天亜紀子	鐵崖古樂府における「情性」描出の一考察〔铁崖古乐府中的“情性”描写研究〕	琉球大学言語文化論叢/言語文化研究会编（5）2008－03p. 121～142
42	尤侗研究會	尤侗『擬明史樂府』譯注（6）〔尤侗《拟明史乐府》译注（7）〕	中国詩文論叢 262007－12p. 94～107
43	小川恒男	六朝楽府訳注（6）芳樹（上）二首〔六朝乐府译注（6）芳树（上）二首〕	中國學研究論集/広島中国文学会编（19）2007－12p. 22～32
44	小川恒男	六朝詩に見える「楼蘭」—楽府「白馬篇」を中心に〔从六朝诗看《楼兰》——以乐府《白马篇》为中心〕	中國中世文學研究/中國中世文學會编（52）2007－09p. 15～40
45	小川恒男	六朝楽府訳注（5）君馬黄（下）二首〔六朝乐府译注（5）君马黄（下）二首〕	中國學研究論集/広島中国文学会编（18）2007－04p. 29～36
46	荒井禮	王漁洋の「詠史小楽府三十首」について〔关于王渔洋的《咏史小乐府三十首》〕	筑波中国文化論叢/筑波大学人文社会科学研究科文芸・言語専攻编（通号 27）2007p. 19～65
47	山本淳子	彰子の学び—『紫式部日記』「新楽府」進講の意味〔彰子之学——《紫式部日记》“新乐府”进讲的意义〕	国語国文/京都大学文学部国語学国文学研究室编 76（1）（通号 869）2007－01p. 36～52

续表

論文	著　者	論文題目	掲載雜誌
48	小川恒男，角谷聰，佐伯雅宣	六朝楽府詩解釈鑑賞総覧（初稿）〔六朝乐府诗解释鉴赏总览（初稿）〕	掲載誌中国古典文学研究：広島大学中国古典文学プロジェクト研究センター研究成果報告書/広島大学中国古典文学プロジェクト研究センター編（4）2006－12p. 167～293
49	尤侗研究會	尤侗『擬明史樂府』譯注（5）〔尤侗《拟明史乐府》译注（5）〕	中国詩文論叢 252006－12p. 124～137
50	兒島弘一郎	「明史樂府」譯注研究のために〔《明史乐府》译注研究〕	中国詩文論叢 252006－12p. 138～161
51	小川恒男	六朝楽府訳注（4）君馬黄（上）一首〔六朝乐府译注（4）君马黄（上）一首〕	中國學研究論集/広島中国文学会編（17）2006－12p. 78～85
52	高橋庸一郎	樂府詩の特徴と樂府の廃止〔乐府诗的特征和乐府的废止〕	阪南論集．人文・自然科学編 42（1）2006－11p. 17～33
53	佐伯雅宣	樂府「釣竿」考〔乐府《钓竿》考〕	中國中世文學研究/中國中世文學會編（50）2006－10p. 32～42
54	大村和人	「兄弟」の帰宅と私宴—楽府「相逢行」「長安有狭邪行」の「三子」をめぐって〔“兄弟”的归宅和私宴——以乐府《相逢行》《长安有狭邪行》的《三子》为中心〕	中国：社会と文化（21）2006－06p. 93～107
55	植田渥雄	漢代楽府の話—恋歌二題をめぐって〔汉代乐府故事——以恋歌二题为中心〕	桜美林大学紀要．日中言語文化 42006－03p. 3～15
56	神鷹徳治，太田陽介	資料紹介：『河海抄』所引『白氏文集』本文の性質（1）新楽府〔资料介绍：《河海抄》所引《白氏文集》本文的性质（1）〕	白居易研究年報/白居易研究会編（7）2006p. 204～221
57	西尾俊	『楽府菁華』における散齣の配列について〔乐府菁华中散出的配列〕	待兼山論叢文学篇（40）2006p. 45～60

续表

論文	著　者	論文題目	掲載雑誌
58	山口爲廣	論叢曹植に於ける楽府〔论曹植诗作中的乐府〕	新しい漢字漢文教育（43）2006p. 9～18
59	尤侗研究會訳	尤侗『擬明史樂府』譯注（4）〔尤侗《拟明史乐府》译注（4）〕	中国詩文論叢 242005－12p. 147～157
60	松原朗	邊塞詩の出現—梁陳における邊塞樂府を中心に〔边塞诗的出现——以梁陈的边塞乐府为中心〕	中国詩文論叢 242005－12p. 34～69
61	要木純一	楊維楨『小楽府』について〔杨维祯的《小乐府》〕	掲載誌島大言語文化：島根大学法文学部紀要．言語文化学科編/島根大学法文学部［編］（19）2005－09p. 23～44
62	佐藤大志	六朝楽府文学の展開と声律論〔六朝乐府文学的展开和声律论〕	未名/中文研究会［編］（23）2005－03p. 1～47
63	土肥克己	楊朝英と楽府新編陽春白雪に介在する江西の文化背景〔杨朝英和乐府新编阳春白雪中的江西文化背景〕	未名/中文研究会［編］（23）2005－03p. 49～69
64	劉雨珍	中日比較文学の視点から/楽府詩と『万葉集』（共同研究報告第1回万葉古代学研究所主宰共同研究報告）〔从中日比较文学的观点看乐府诗和《万叶集》（共同研究报告第1回万叶古代学研究所主办共同报告）〕	万葉古代学研究所年報/奈良県万葉文化振興財団万葉古代学研究所編（3）2005－03p. 110～114
65	加藤敏	元結の文学—「系楽府」と『篋中集』〔元结的文学“系乐府”和《箧中集》〕	千葉大学教育学部研究紀要/千葉大学教育学部編532005－02p. 427～436
66	狩野雄	舞臺の上の曹丕樂府—曹丕樂府に見える樂舞表現をめぐって〔舞台上的曹丕乐府——围绕曹丕乐府的乐舞表现〕	日本中国学会報/日本中国学会編 572005p. 16～32
67	大村和人	巫から“小婦”へ—樂府『三婦艶』の小婦について〔从巫到“小妇”——乐府《三妇艳》的小妇〕	日本中国学会報/日本中国学会編 572005p. 48～62
68	尤侗研究會訳	尤侗『擬明史樂府』譯注（3）〔尤侗《拟明史乐府》译注（3）〕	中国詩文論叢 232004－12p. 66～84

续表

論文	著　者	論文題目	掲載雑誌
69	山口爲廣	「詩」と「樂府」と〔“诗”和“乐府”〕	国学院中国学会報/国学院大学中国学会［編］502004－12p. 1～12
70	吉田文子	民間楽府における表現形式とその機能について—頂真格を中心に〔民间乐府的表现形式及其机能——以顶真格为中心〕	お茶の水女子大学中国文学会報（23）2004－04p. 31～47
71	要木純一	楊維楨『古楽府』における女性像について〔杨维桢《古乐府》中的女性像〕	掲載誌島大言語文化：島根大学法文学部紀要．言語文化学科編/島根大学法文学部［編］（16）2004－02p. 47～68
72	長谷部剛	杜甫「兵車行」と古樂府〔杜甫《兵车行》和古乐府〕	日本中国学会報/日本中国学会編 562004p. 61～77
73	吉田文子	民間楽府における表現形式とその機能について—対偶表現を中心に〔民间乐府的表现形式及其机能——以对偶表现为中心〕	人間文化論叢/お茶の水女子大学大学院『人間文化論叢』編集委員会編 72004p. 2－1～9
74	太田次男	白氏新楽府序について—旧鈔本・刊本の本文よりみて〔白氏新乐府序——从旧抄本・刊本的文本来看〕	白居易研究年報/白居易研究会編（5）2004 p. 1～19
75	長谷部剛	杜甫の「新題樂府」について〔关于杜甫的《新题乐府》〕	中国詩文論叢 222003－12p. 33～40
76	尤侗研究會訳	尤侗『擬明史樂府』訳注（2）〔尤侗《拟明史乐府》译注（2）〕	中国詩文論叢 222003－12p. 98～117
77	渡部れい子	李白飲酒詩の一つの源流—樂府における飲酒を中心に〔李白饮酒诗的源流之一——以乐府中的饮酒为中心〕	中国文学研究 292003－12p. 68～85
78	佐藤大志	楽府文学と声律論の形成（六朝詩の語彙および表現技巧の研究）〔乐府文学和声律论的形成（六朝诗的词汇及表现技巧的研究）〕	掲載誌中国古典文学研究：広島大学中国古典文学プロジェクト研究センター研究成果報告書/広島大学中国古典文学プロジェクト研究センター編（［1］）2003－12p. 133～135

续表

論文	著　者	論文題目	掲載雜誌
79	山口爲廣	野に死して諒（まこと）に葬られず—漢代楽府「戦城南」（特集1平和と漢詩と戦争と）〔野死谅不葬——汉代乐府《战城南》（特集1和平、汉诗和战争）〕	月刊しにか/『月刊しにか』編集室編 14（6）（通号161）2003－06p. 21～25
80	岡部明日香	『源氏物語』手習巻の新楽府引用と浮舟物語—「古塚狐」・「井底引銀瓶」と「陵園妾」〔《源氏物语》手习卷的新乐府引用和浮舟物语——《古塚狐》·《井底引银瓶》和《陵园妾》〕	中古文学（71）2003－05p. 34～44
81	楽府詩を読む会	六朝楽府詩訳注（3）「巫山高」後半五首〔六朝乐府诗译注（3）《巫山高》后半五首〕	中國學研究論集/広島中国文学会編（11）2003－04p. 64～78
82	楊明，土肥克己訳	二十世紀の中国大陸における楽府研究の状況〔二十世纪中国大陆的乐府研究情况〕	未名/中文研究会［編］（21）2003－03p. 89～106
83	池田智幸	賀鑄詞における樂府文學の影響—「寓聲詞牌」小考〔贺寿词中乐府文学的影响——《万声词牌》小考〕	学林（36·37）2003－03p. 319～346
84	佐藤利行，佐伯雅宣	劉孝綽の樂府詩〔刘孝绰的乐府诗〕	中國中世文學研究/中國中世文學會編（43）2003－03p. 74～86
85	静永健	「衛公宅静閉東院」考—白居易新楽府牡丹芳私注〔《卫公宅静闭东院》考——白居易新乐府牡丹芳私注〕	中唐文学会報/中唐文学会編（10）2003p. 48～56
86	柳川順子	『宋書』楽志と『楽府詩集』—その「相和」「清商三調」の分類を巡って〔《宋书》乐志和《乐府诗集》——以“相和”“清商三调”的分类为中心〕	広島女子大学国際文化学部紀要（11）2003p. 51～71
87	尤侗研究會訳	尤侗『擬明史樂府』訳注（1）〔尤侗《拟明史乐府》译注（1）〕	中国詩文論叢 212002－12p. 236～270
88	根ヶ山徹	『新選南北楽府時調青崑』の上梓と戈陽腔の興隆〔《新选南北乐府时调青昆》的上梓和戈阳腔的兴隆〕	東アジア研究（1）2002－12p. 116～101

续表

論文	著　者	論文題目	掲載雜誌
89	楽府詩を読む会	六朝楽府詩訳注（2）「巫山高」前半四首〔六朝乐府诗译注（2）《巫山高》前半四首〕	中國學研究論集/広島中国文学会編（10）2002－12p. 70～84
90	長谷部剛	樂府文學史から見た陶淵明「怨詩楚調」〔从乐府文学史看陶渊明的《怨诗楚调》〕	中国詩文論叢 212002－12p. 83～99
91	漢文研究会（詩班）	漢詩の教材研究（3）六朝楽府「上之回」四首〔汉诗的教材研究（3）六朝乐府《上之回》四首〕	漢文教育/広島漢文教育研究会編（通号 27）2002－11p. 51～65
92	楽府を読む会	六朝楽府詩訳注（1）「艾如張」一首・「戰城南」二首・「將進酒」一首〔六朝乐府诗译注（1）《艾如张》一首・《战城南》二首・《将进酒》一首〕	中國學研究論集/広島中国文学会編（9）2002－10p. 52～70
93	鈴木徳男，北山円正	大江通国「晩夏同詠白氏文集楽府廿句和歌」序注〔大江通国《晚夏同咏白氏文集乐府廿句和歌》序注〕	相愛女子短期大学研究論集/相愛女子短期大学研究論集編集委員会編 492002－03p. 182～161
94	道家春代	漢代昇仙楽府と画像石〔汉代升仙乐府和画像石〕	名古屋女子大学紀要．人文・社会編/紀要編集委員会編（48）2002－03p. 386～376
95	月野文子	広瀬旭荘の題画詩「題春川釣魚図」の手法一楽府詩「枯魚過河泣」と『荘子』の寓喩〔广濑旭庄的题画诗《题春川钓鱼图》的手法——乐府诗《枯鱼过河泣》和《庄子》寓喻〕	文芸と思想（66）2002p. 11～24
96	加藤敏	元結詩小論一「演興」四首と「系楽府」十二首について〔元结诗小寓——关于《演兴》四首和《系乐府》十二首〕	中国文化/編集委員会編（60）2002p. 44～55
97	兒島弘一郎	楊維楨の詠史古樂府一その制作背景をめぐって〔杨维桢的咏史古乐府——以制作背景为中心〕	中国文学研究 272001－12p. 134～150

续表

論文	著　　者	論文题目	掲載雜誌
98	胡志昂	漢楽府「陌上桑」考〔汉乐府《陌上桑》考〕	埼玉学園大学紀要．人間学部篇（1）2001－12p. 130～115
99	長谷部剛	陸機の擬古樂府、および擬古詩について〔关于陆机的拟古乐府以及拟古诗〕	中国文学研究 272001－12p. 37～52
100	松家裕子	楽府「艷歌行」古辞を読む〔读乐府《艳歌行》古辞〕	アジア文化学科年報（4）（通号 16）2001－11p. 76～96
101	漢文研究会（詩班）	漢詩の教材研究（2）六朝楽府「朱鷺」五首〔汉诗的教材研究（2）六朝乐府《朱鹭》五首〕	漢文教育/広島漢文教育研究会編（通号 26）2001－11p. 73～89
102	西條勉	和歌起源の普遍性について—楽府とワザウタの間（七世紀の文学）〔和歌起源的普遍性——乐府和谣歌之间（七世纪的文学）〕	国語と国文学/東京大学国語国文学会編 78（11）（通号 936）2001－11p. 66～78
103	中純子	段安節『樂府雑録』譯注稿（3）〔段安节《乐府杂录》译注稿〕	中国文化研究（18）2001p. 115～127
104	狩野雄	石崇楽府〈吟歎三曲〉について—〈史〉的性格とその背景〔石崇乐府《吟叹三曲》——“史”的性格和背景〕	集刊東洋学（通号 85）2001p. 41～60
105	仁木夏実	藤原忠通「読新楽府詩群」考〔藤原忠通《读新乐府诗群》考〕	和漢比較文学/和漢比較文学会編集委員会編（通号 24）2000－02p. 1～12
106	中純子	段安節『樂府雑録』譯注稿（2）〔段安节《乐府杂录》译注稿（2）〕	中国文化研究（17）2000p. 33～44
107	佐藤大志	漢魏晋南北朝楽府研究文献目録〈日文編〉〔汉魏晋南北朝乐府研究文献目录〈日文编〉〕	国語国文論集/安田女子大学日本文学会国語国文論集編集室編（30）2000p. 1472～1462
108	長谷部剛	南朝の文人楽府と声律論〔南朝的文人乐府和声律论〕	中国文学研究（通号 25）1999－12p. 12～34

续表

論文	著　　者	論文題目	掲載雜誌
109	松原朗	盛唐から中唐へ—楽府文学の変容を手掛かりとして〔从盛唐到中唐——以乐府文学的变迁为线索〕	中国詩文論叢（通号18）1999－10p. 87～108
110	狩野雄	傅玄の〈詠史楽府〉制作—魏晋文人楽府制作の一背景〔傅玄《咏史乐府》的制作——魏晋文人乐府制作的背景〕	集刊東洋学（通号82）1999－10p. 41～60
111	後藤昭雄	平安朝の楽府と菅原道真の〈新楽府〉〔平安朝的乐府和菅原道真的《新乐府》〕	国語国文/京都大学文学部国語学国文学研究室編 68（6）（通号 778）1999－06p. 1～18
112	中純子	段安節『楽府雜録』訳注稿（1）〔段安节《乐府杂录》译注稿（1）〕	中国文化研究（16）1999p. 47～60
113	道家春代	曹操の楽府詩と魏の建国〔曹操的乐府诗和魏的建国〕	名古屋大學中國語學文學論集/名古屋大學中國語學文學會編（通号12）1999p. 1～18
114	長谷部剛	沈約の樂府詩と聲律論〔沈约的乐府诗和声律论〕	早稲田大学大学院文学研究科紀要．第2分冊/早稲田大学大学院文学研究科編（通号45）1999p. 95～105
115	平井徹	魏曹操の楽府—漢古楽府との関連性について〔魏曹操的乐府——关于与汉代古乐府的关联性〕	藝文研究（通号75）1998－12p. 43～60
116	新間一美	新楽府「陵園妾」と源氏物語—松風の吹く風景（源氏物語の研究）〔新乐府《陵园妾》和《源氏物语》——松风吹拂的风景（源氏物语研究）〕	国語と国文学/東京大学国語国文学会編 75（11）1998－11p. 153～163
117	松原朗	李白「梁甫吟」考（下）楽府梁甫吟の変容〔李白《梁甫吟》考（下）乐府梁甫吟的变迁〕	中国詩文論叢（通号17）1998－10p. 66～88

续表

論文	著　者	論文題目	掲載雜誌
118	松原朗	李白「梁甫吟」考（上）楽府梁甫吟の系譜への位置付け〔李白《梁甫吟》考乐府梁甫吟的系谱的定位〕	中国詩文論叢（通号16）1997－10p. 60～76
119	狩野雄	「歌謡としての古楽府」―歌われた「場」についての一考察〔“作为歌谣的古乐府”——被传唱的“场”的研究〕	文化/東北大学文学会編 60（3・4）1997－03p. 193～211
120	佐藤大志	六朝楽府詩の展開と楽府題〔六朝乐府诗的展开和乐府题〕	日本中国学会報/日本中国学会編（通号49）1997p. 58～72
121	松浦友久	李白「将進酒」は楽府詩か歌行詩か―「様式と表現機能」の視点から〔李白《将进酒》是乐府诗吗——从“样式和表现机能”来看〕	中国詩文論叢（通号15）1996－10p. 15～25
122	古谷稔	小野道風筆白氏文集卷第4新楽府断簡（絹地切）〔小野道风笔白氏文集卷第4新乐府断简（绢地切）〕	國華（通号1205）1996－04p. 34～38
123	松崎治之	漢代楽府詩『焦仲卿の妻』小考―棄婦をめぐって〔汉代乐府诗《焦仲卿之妻》小考——以弃妇为中心〕	筑紫女学園短期大學紀要/筑紫女学園短期大学紀要編集委員会編（通号31）1996p. 1～28
124	塚本信也	鮑照楽府論（上）〔鲍照乐府论（上）〕	東北学院大学論集．人間・言語・情報（通号112）1995－12p. 77～112
125	鎌田出	李白「将進酒」表現考―楽府と歌行の表現機能と飲酒〔李白《将进酒》表现考——乐府和歌行的表现技能和饮酒〕	中国詩文論叢（通号14）1995－10p. 58～70
126	森野繁夫	謝霊運の楽府－下－〔谢灵运的乐府－下－〕	中國學論集/安田女子大學中國文學研究會［編］（通号10）1995－05p. p1～41
127	静永健	白居易「秦中吟」の読者層―「新楽府」との比較を通じて〔白居易《秦中吟》的读者群——与《新乐府》的比较〕	中国文学論集（通号23）1994－12p. p41～58

续表

論文	著　　者	論文題目	掲載雜誌
128	森野繁夫	謝霊運の楽府－上－「上留田行」を中心に〔谢灵运的乐府－上－以《上留田行》为中心〕	中國學論集/安田女子大學中國文學研究會［編］（通号9）1994－11p. p1～12
129	塚本信也	鮑照の楽府について—周縁者の悲哀〔鲍照的乐府周缘者的哀怨〕	集刊東洋学（通号71）1994－05p. p1～18
130	西紀昭	曹操の楽府〔曹操的乐府〕	熊本商大論集/熊本商科大学［編］40（3）1994－03p. p958～936
131	松本幸男	漢初の礼楽祭祀と楽府（官署）の情況〔汉初的礼乐祭祀和乐府（官署）的情况〕	学林（通号20）1994－02p. p29～47
132	市川桃子	楽府詩「採蓮曲」の誕生〔乐府诗《采莲曲》的诞生〕	東方学（通号87）1994－01p. p57～72
133	松本幸男	「上林楽府」の所在地について〔关于上林乐府的所在地〕	学林（通号19）1993－04p. p1～24
134	釜谷武志	漢武帝楽府創設の目的〔汉武帝乐府创设的目的〕	東方学（通号84）1992－07p. p52～66
135	静永健	元稹「和季校書新題楽府十二首」の創作意図〔元稹《和季校书新题乐府十二首》的创作意图〕	日本中国学会報/日本中国学会編（通号43）1991p. p137～152
136	柳瀬喜代志	「新楽府」と「竜馬進奏事」・「天下時勢粧事」—『太平記』作者の嚢中の漢籍考〔《新乐府》与《龙马进奏事》《天下时势粧事》——《太平记》作者所藏汉籍考〕	説話文学研究/説話文学会編（通号25）1990－06p. p36～45
137	阿部秋生	楽府といふ書2巻〔乐府2卷〕	国語と国文学/東京大学国語国文学会編66（3）1989－03p. p1～13
138	柳川順子	陸機楽府詩私論〔小论陆机乐府诗〕	文学研究/九州大学大学院人文科学研究院編（通号86）1989－02p. p47～74

续表

論文	著　者	論文題目	掲載雑誌
139	山本敏雄	温庭筠の楽府歌行—形式的側面について〔温庭筠的乐府诗歌—形式考察〕	愛知教育大学研究報告．人文科学（通号36）1987－02p. p196～185
140	津田潔	白氏新楽府巻3の本文について—刊行と鈔本をめぐって〔关于白氏新乐府卷3的原文—围绕发行本和抄录本〕	國學院雜誌86（11）1985－11p. p232～244
141	松尾肇子	「詞源」と「楽府指迷」〔《词源》与《乐府指迷》〕	日本中国学会報/日本中国学会編（通号37）1985p. p178～189
142	川合康三	中国のアルバ—あるいは楽府「乌夜啼」について〔中国的白色祭服——以乐府《乌夜啼》为中心〕	東北大学文学部研究年報/東北大学文学部編（通号35）1985p. p1～50
143	松岡栄志	李延年と楽府〔李延年和乐府〕	学芸国語国文学（通号19）1984－03p. p52～63
144	太田次男	宮内庁書陵部蔵本白氏文集新楽府元亨写本について－承前－〔关于宫内厅书陵部藏书白氏文集新乐府元亨写本－接上回－〕	斯道文庫論集（通号21）1984p. p1～44
145	丸山茂	張籍楽府「節婦吟」について〔关于张籍乐府《节妇吟》〕	日本大学人文科学研究所研究紀要/日本大学人文科学研究所［編］（通号29）1984p. p76～87
146	松浦崇	小西昇「漢代楽府謝霊運詩論集」索引〔小西升《汉代乐府谢灵运诗论集》索引〕	中国文学論集（通号12）1983－12p. p1～24
147	矢淵孝良	「小西昇中国文学論集漢代楽府謝霊運詩論集」小西昇著（1983）〔《小西升中国文学论集汉代乐府谢灵运诗论集》小西升著（1983）〕	中國文學報/京都大學文學部中國語學中國文學研究室編（通号35）1983－10p. p91～101
148	太田次男	宮内庁書陵部蔵本白氏文集新楽府元亨写本について〔关于宫内厅书陵部藏书白氏文集新乐府元亨写本〕	斯道文庫論集（通号20）1983p. p1～97

续表

論文	著　　者	論文題目	掲載雑誌
149	松浦友久	楽府・新楽府・歌行論—表現機能の異同を中心に（早稲田大学創立百周年記念・沢田瑞穂博士古稀記念）〔以乐府・新乐府・歌行论—表现机能的异同为中心（早稲田大学创立百周年纪念・泽田瑞穗博士古稀纪念）〕	中国文学研究（通号 8）1982 - 12p. p108 ~ 129
150	神鷹徳治	慶安三年刊本「新楽府」について〔关于庆安三年发行本《新乐府》〕	日本中国学会報/日本中国学会編（通号 34）1982p. p122 ~ 133
151	鷲野正明	徐禎卿の「楽府」について〔关于徐贞卿的《乐府》〕	中国文化/編集委員会編（通号 40）1982p. p12 ~ 23
152	西岡市祐	新楽府「上陽白髪人」の小序「愍怨曠也」について〔关于新乐府《上阳白发人》的小序《愍怨旷也》〕	國學院雜誌 82（12）1981 - 12p. p1 ~ 16
153	森瀬寿三	楽府文学の特質（白川静博士古稀記念中国文史論叢）〔乐府文学的特质（白川静博士古稀纪念中国文学史论丛）〕	立命館文學/立命館大学人文学会編（通号 430 ~ 432）1981 - 06p. p 337 ~ 350
154	玉田継雄	漢代における楽府の神僊歌辞と鏡銘（白川静博士古稀記念中国文史論叢）〔汉代乐府的神仙歌辞镜铭（白川静博士古稀纪念中国文学史论丛）〕	立命館文學/立命館大学人文学会編（通号 430 ~ 432）1981 - 06p. p 310 ~ 336
155	佐々木猛	「中州楽府音韻類編」によって「中原音韻」に含まれる誤りを正しうるか—「中原音韻」の新研究 - 4 - 〔能够纠正《中州乐府音韵类编》中包含在《中原音韵》的错误吗〕	福岡大学人文論叢/人文論叢編集委員会編 12（4）1981 - 03p. p1519 ~ 1543
156	丸山茂	張籍楽府における篇法の妙〔张籍乐府篇法之妙〕	日本大学人文科学研究所研究紀要/日本大学人文科学研究所［編］（通号 23）1980p. p97 ~ 106
157	堀愛子	「春風馬堤曲」と楽府〔《春风马堤曲》和乐府〕	女子大国文/京都女子大学国文学会編（通号 85）1979 - 06p. p15 ~ 21

续表

論文	著　者	論文題目	掲載雜誌
158	伊藤正文	曹丕詩補注稿（楽府）〔曹丕诗补注稿（乐府）〕	神戸大学教養部論集：神戸大学教養部紀要/神戸大学教養部［編］（通号23）1979－03p. p1～77
159	宇都宮睦男	慶安三年板新楽府訓点の一性格（大坪・鈴木・春日三教授退官記念特輯号）〔庆安三年版新乐府训注的特点（大坪・铃木・春日三教授退官纪念特辑号）〕	訓点語と訓点資料/訓点語学会編（通号62）1979－03p. p111～125
160	神田秀夫	「楽府」のこと・その他（歌謡・芸能〈特集〉）〔《乐府》与其他（歌谣・艺能特集）〕	文学・語学/全国大学国語国文学会編（通号80・81）1978－03p. p1～11
161	増田清秀	劉駕の「唐楽府」批判〔刘驾的《唐乐府》批判〕	学大国文（通号21）1978p. p19～30
162	阿部正次郎	楽府「怨」題詩考－1－昭君怨と〔ショウヨ〕怨〔乐府以“怨”为题的诗歌考究—1－昭君怨和［ショウヨ］怨〕	東洋学論叢（通号2）1977－03p. p35～66
163	藤井守	西晋時代の楽府詩—陸機を中心として〔西晋时代的乐府诗—以陆机为中心〕	広島大学文学部紀要/広島大学文学部編（通号36）1976－12p. p237～258
164	太田次男	御物本白氏新楽府本文について〔关于御物本田氏新乐府原文〕	日本中国学会報/日本中国学会編（通号28）1976－10p. p123～140
165	藤井守	謝霊運の楽府詩〔谢灵运的乐府诗〕	日本中国学会報/日本中国学会編（通号27）1975－10p. p99～112
166	藤野岩友	楽府「陌上桑」の源委（影山教授・小嶋教授退休記念号）〔乐府《陌上桑》的原委（影山教授・小鸠教授退休纪念号）〕	大東文化大学漢学会誌（通号14）1975－03p. p23～46
167	平岡武夫	白居易の「新楽府」について（［日本大学］中国文学科創設50周年記念号）〔关于白居易的《新乐府》（《日本大学》中国文学科创设50周年纪念号）〕	漢學研究/日本大學中國文學會編（通号11・12）1975－01p. p25～39

续表

論文	著　者	論文題目	掲載雜誌
168	沢口剛雄	漢魏楽府における老荘道家の思想－下－〔汉魏乐府老庄道家的思想－（下）－〕	東方宗教/日本道教学会編（通号44）1974－10－00p. 14～32
169	岡村貞雄	梁の武帝と楽府詩〔梁武帝与乐府诗〕	日本中国学会報/日本中国学会編（通号25）1973－10－00p. 71～86
170	沢口剛雄	漢魏楽府における老荘道家の思想－上－〔汉魏乐府老庄道家思想－（上）－〕	東方宗教/日本道教学会編（通号42）1973－10－00p. 1～12
171	高木重俊	李賀と新題の楽府—特に古楽府との関連において〔李贺与新题乐府诗—特别是与古乐府的关联〕	函館大学論究/『函館大学論究』編集委員会編（通号8）1973－09－00p. 15～39
172	神宮司先峯	紫式部日記私考－2－紫式部の楽府進講に関する諸問題〔紫式部日记考究－（2）－关于紫式部乐府进讲的一些问题〕	日本文学研究/大東文化大学日本文学会編（通号11）1972－02－00p. 104～112
173	沢口剛雄	漢魏楽府の伝承についての一考察－承前－〔关于汉魏乐府的传承的考察－（承前）－〕	学習院大学文学部研究年報（通号19）1972p. 209～222
174	中津浜渉	呉兢の「楽府古題要解」について〔关于吴兢的《乐府古题要解》〕	日本中国学会報/日本中国学会編（通号23）1971－10－00p. 85～99
175	沢口剛雄	漢魏楽府の伝承についての一考察－承前－〔关于汉魏乐府传承的考察－（承前）－〕	学習院大学文学部研究年報（通号18）1971p. 115～132
176	岡村貞雄	楽府題の継承と傅玄〔乐府题的继承与傅玄〕	支那学研究（通号35）1970－10－00p. 8～18
177	太田次男	真福寺蔵新楽府注にみえる教訓と武家社会〔从真福寺藏新乐府注中看到的教训以及武家社会〕	史學43（1・2）1970－05－00p. 157～176

续表

論文	著　者	論文題目	掲載雑誌
178	沢口剛雄	漢魏楽府の伝承についての一考察〔关于汉魏乐府传承的考察〕	学習院大学文学部研究年報（通号 17）1970p. 27～39
179	松浦友久	李白楽府詩考—表現機能の完成をめぐって〔李白研究（特集）（李白乐府诗考—围绕表现机能的形成）〕	中国古典研究（通号 16）1969－06－00p. 23～52
180	岡村貞雄	楽府歌辞における古詩の引用—余冠英「楽府歌辞的拼凑和分割」批判〔乐府歌词中古诗的引用—余冠英《乐府歌辞的拼凑与分割》批判〕	支那学研究（通号 34）1969－03－00p. 38～51
181	沢口剛雄	漢魏楽府の表現詩形考〔汉魏乐府的表现诗歌形式考究〕	学習院大学文学部研究年報（通号 15）1968p. 121～148
182	太田次男	真福寺蔵新楽府注と鎌倉時代の文集受容について—付・新楽府注翻印〔关于新福寺藏新乐府注与镰仓时代的文集收集—付・新乐府注翻印〕	斯道文庫論集（通号 7）1968p. 323～436
183	岡村貞雄	楽府少年行〔乐府少年行〕	支那学研究（通号 33）1968－01－00p. 16～29
184	徳田武	日本楽府の一性格—その煽動文学としての特質〔日本乐府的性格—其煽动文学的特质〕	中国古典研究（通号 15）1967－12－00p. 67～83
185	太田次男	釈信救とその著作について—附・新楽府略意二種の翻印〔释信救和其著作－附・新乐府两种略意的翻印〕	斯道文庫論集（通号 5）1967－07－00p. 225～343
186	増田欣	白居易「新楽府」と軍事物語—「海漫漫」詩を中心として〔白居易《新乐府》与军事物语—以诗歌《海漫漫》为中心〕	国文学攷（通号 43）1967－06p. 28～35
187	沢口剛雄	漢魏楽府の声調・音色に関する一考察〔汉魏乐府的声调・音色考察〕	学習院大学文学部研究年報（通号 13）1967－02p. 123～146

续表

論文	著　　者	論文題目	掲載雜誌
188	增田清秀	中唐詩人の楽府〔中唐诗人的乐府〕	中國文學報/京都大學文學部中國語學中國文學研究室编（通号21）1966－10p. 109～136
189	沢口剛雄	漢の楽府における神仙道家の思想〔汉乐府的神仙道家思想〕	東方宗教/日本道教学会编（通号27）1966－09－00p. 1～22
190	小西昇	漢代楽府詩の叙事性〔汉代乐府诗歌的叙事性〕	熊本大学教育学部紀要．第2分冊，人文科学/熊本大学教育学部编（通号14）1966－03－00p. 27～35
191	大野実之助	李白の「東武吟」—楽府の流れにおける位置〔李白《东武吟》－乐府的趋势定位〕	中国古典研究（通号13）1965－12p. 34～56
192	福本雅一	楊鉄崖楽府序説〔杨铁崖乐府序说〕	帝塚山大学紀要/帝塚山大学学術委員会［编］（通号1）1965－08p. ????
193	增田清秀	魏晋の楽府－2－〔魏晋乐府－（2）－〕	学大国文（通号8）1965－02p. 62～70
194	阿部正次郎	漢代楽府詩より観たる“棄婦”の条件について〔关于汉乐府诗歌中“弃妇的条件”〕	東洋学研究（通号1）1965p. 55～66
195	增田清秀	魏晋の楽府－1－〔魏晋乐府－（1）－〕	学大国文（通号7）1964－03p. 86～93
196	山口角鷹	本邦における新楽府の伝承〔新乐府在我国的传承〕	漢學研究/日本大學中國文學會编（通号復刊1）1963－08p. ????
197	小西昇	漢代楽府詩における詩経の連想的表現方法の衰滅〔汉代乐府诗歌中诗经的联想表现方法的衰退〕	文学研究/九州大学大学院人文科学研究院编（通号61）1963－03p. 89～111
198	倉石武四郎	杜甫の楽府〔杜甫的乐府〕	文学/岩波書店［编］30（12）1962－12p. ????

续表

論文	著　者	論文題目	掲載雜誌
199	島田久美子	李白の楽府について〔关于李白乐府〕	中國文學報/京都大學文學部中國語學中國文學研究室編（通号 9）1962－10p. ????
200	增田清秀	劉次荘の楽府集・楽府集序解批判〔刘次庄的乐府集・乐府集序解批判〕	大阪学芸大学紀要．A，人文科学（通号 10）1962－09p. ????
201	增田清秀	上林楽府〔上林乐府〕	学大国文（通号 5）1962－01p. 62～69
202	小西昇	後漢に於ける楽府詩流行の状況について〔关于乐府诗在后汉时期的流行状况〕	文学研究/九州大学大学院人文科学研究院編（通号 60）1961－03p. 109～125
203	增田清秀	皮日休の正楽府〔皮日休的正乐府〕	支那学研究（通号 24・25）1960－10p. ????
204	沢口剛雄	廃帝海昏侯事蹟考—漢楽府研究の一資料〔废帝海昏侯迹考—汉乐府研究的资料〕	学習院大学文学部研究年報（通号 6）1959p. ????
205	增田清秀	北朝の楽府〔北朝乐府〕	支那学研究（通号 13）1955－09p. ????
206	横田輝俊	文選李善注所引古楽府攷〔文选李善注所引古乐府的思考〕	支那学研究（通号 11）1954－09p. 30～41
207	山岸德平	頼山陽の日本楽府〔赖山阳的日本乐府〕	斯文/斯文会［編］（通号 7）1953－08p. 1～41
208	目加田誠	楽府についての一考察—民歌と文人の詩との問題〔关于乐府的考察——民歌与文人的诗的问题〕	文学研究/九州大学大学院人文科学研究院編（通号 45）1953－03p. 65～81
209	足立原八束	中国戯曲の選本「楽府歌舞台」の考察〔中国戏曲选本《乐府歌舞台的考察》〕	学苑 14（4）1952－04p. 6～13
210	增田清秀	文選李善注引古楽府逸句考〔文选李善注古乐府逸句考〕	大阪学芸大学紀要．A，人文科学（通号 1）1952 p. 196～204
211	增田清秀	郭茂倩の楽府詩集編纂〔郭茂倩的乐府诗集编纂〕	東方学（通号 3）1952－01p. 61～69

韩国乐府学研究论文索引*

于友兰

作者简介： 于友兰，女，1989年生，毕业于韩国科学技术院机械工学部，现就职于韩国SK建设公司。

韩国自古以来深受中国传统文化影响，亦十分重视对中国传统文化的学习与研究，对乐府诗的研究是其中一个重要方面。除了保存、选编中国古代乐府诗之外，当代学者也一直在进行着乐府诗的相关研究。这些成果对于中国的乐府学研究也有一定的参考价值，值得高度重视。但由于各种原因，韩国的这些乐府诗研究成果还未能得到中国学界的充分认识和利用。有鉴于此，笔者根据"韩国学术研究情报服务"（Korea Research Information Sharing Service）、"韩国学术情报"（Koreanstudies Information Service System）、"DBpia"、"NDSL"（National Digital Science Library）等数据库以及韩国国会图书馆、韩国国立中央图书馆等地所藏的各种期刊、论文集，将韩国1948年建国至今的中国乐府诗研究论文作一索引，以方便中国学界参考。

学位论文

1. 乐府相和古辞研究　金光照　首尔：首尔大学校　1976年　硕士
2. 白居易新乐府研究　申英爱　首尔：淑明女子大学校　1981年　硕士

* 排列顺序为：论文名称、作者姓名、城市名、学校名、完成时间、学位。

3. 张籍乐府诗研究　权二敬　首尔：檀国大学校　1982 年　硕士

4. 两汉民间乐府研究　姜鲸求　庆山：岭南大学校　1984 年　硕士

5. 三曹乐府诗研究　鲜于世镐（音，韩文：선우세호）　首尔：延世大学校　1984 年　硕士

6. 李白乐府诗研究　黄善在　首尔：韩国外国语大学校　1986 年　硕士

7. 南朝乐府民歌研究　首尔：首尔大学校　金庠澔　1987 年　硕士

8. 汉代乐府诗杂歌谣辞研究　郭海泳　庆山：岭南大学校　1987 年　硕士

9. 白居易新乐府现实性的性格研究　林孝燮　首尔：韩国外国语大学校　1987 年　硕士

10. 曹子建乐府诗研究　杨金永　首尔：韩国外国语大学校　1988 年　硕士

11. 汉代乐府诗句法研究：以五言乐府之情况为中心　崔琴玉　首尔：首尔大学校　1988 年　硕士

12. 北朝乐府诗研究　安东焕　光州：全南大学校　1988 年　硕士

13. 鲍照乐府诗研究　尹贤淑　首尔：成均馆大学校　1989 年　硕士

14. 汉代乐府民间歌词研究：以相和古辞为中心　申獜秀　全州：全北大学校　1990 年　硕士

15. 汉代民间乐府研究　朴瑛淑　首尔：韩国外国语大学校　1990 年　硕士

16. 两汉民间乐府用韵研究　权美淑　首尔：延世大学校　1991 年　硕士

17. 李白乐府诗研究　陈玉卿　首尔：首尔大学校　1991 年　博士

18. 北朝民间乐府研究　金明姬　首尔：韩国外国语大学校　1991 年　硕士

19. 汉代乐府民歌研究　金庠澔　首尔：首尔大学校　1993 年　博士

20. 六朝民间乐府研究　安东焕　光州：全南大学校　1994 年　博士

21. 白居易新乐府研究　玄宰硕　首尔：国民大学校　1994 年　硕士

22. 张籍乐府体社会诗研究　孙姃爱　首尔：首尔大学校　1998 年　硕士

23. 元稹与其乐府诗研究　郑镐俊　首尔：韩国外国语大学校　1998

年 硕士

24. 汉代乐府民谣与三曹乐府诗比较研究 刘承炫 首尔：檀国大学校 1999 年 硕士

25. 李贺乐府诗研究 安善晶 首尔：淑明女子大学校 2000 年 硕士

26. 南朝乐府民歌研究 朴智恩 首尔：梨花女子大学校 2000 年 硕士

27. 汉民间乐府诗考察：以女人相为中心 金珉廷 首尔：明知大学校 2000 年 硕士

28. 温庭筠乐府诗研究 安贤叔 首尔：首尔大学校 2001 年 硕士

29. 曹植乐府诗研究 沈三龙 济州：济州大学校 2001 年 硕士

30. 刘禹锡乐府诗研究 林恩实 首尔：东国大学校 2001 年 硕士

31. 东汉末乐府与文人诗“兼济”“独善”意识考察 李永硕 济州：济州大学校 2002 年 硕士

32. 李白乐府诗之演剧性 李明舜 首尔：首尔大学校 2004 年 硕士

33. 《木兰诗》研究 闵惠莲 首尔：明知大学校 2004 年 硕士

34. 《孔雀东南飞》的人物形象研究 金贞顺 大邱：大邱天主教大学校 2004 年 硕士

35. 李白乐府诗内容研究 卢胤静 蔚山：蔚山大学校 2006 年 硕士

36. 南北朝乐府民歌比较研究 沈相淳 牙山：顺天乡大学校 2007 年 硕士

37. 元白新乐府理论与作品分析 张幸柳 首尔：庆熙大学校 2008 年 硕士

38. 白居易新乐府诗内容研究 金炫中 牙山：顺天乡大学校 2008 年 硕士

39. 三曹乐府诗比较研究 具贤珍 首尔：庆熙大学校 2008 年 硕士

40. 木兰形象的变迁研究：从《木兰诗》开始 车贤雅（音，韩文：차현아） 2008 年 硕士

41. 南朝乐府民歌研究 徐姬贞 首尔：汉阳大学校 2009 年 硕士

42. 南朝乐府民歌吴声西曲的双关语运用　李善美（音，韩文：이선미）　仁川：仁荷大学校　2010 年　硕士

43. 《蔓横清类》与明代乐府民歌比较研究：以与冯梦龙《挂枝儿》、《山歌》的比较为中心　赵成晋（音，韩文：조성진）　首尔：首尔大学校　2011 年　博士

44. 《孔雀东南飞》内容开发研究：以音乐剧角色方法为中心　张晓静（音，韩文：장소정）　首尔：韩国外国语大学校　2011 年　硕士

45. 《孔雀东南飞》难句研究　宋仁姝　济州：济州大学校　2011 年　硕士

46. 元好问乐府诗研究　柳享夙　仁川：仁荷大学校　2012 年　硕士

47. 南朝乐府民歌“西曲”研究　吴知妍　首尔：成均馆大学校　2012 年　硕士

48. 元稹白居易新乐府特征与异质性　金承恩（音，韩文：김성은）济州：济州大学校　2013 年　硕士

49. 木兰形象之时代变迁与文化受容研究　李暎叔　首尔：淑明女子大学校　2013 年　博士

期刊论文*

1. 中国叙事诗研究　丁来东　成均馆大学校论文集　1963 年　第 8 卷

2. 白乐天诗的社会性　丁来东　高丽大学校亚细亚问题研究所论文集（亚细亚研究）　1965 年 6 月　第 8 卷（2）

3. 谢灵运与他的诗——以钟嵘的品评为中心　车柱环　高丽大学校亚细亚问题研究所论文集（亚细亚研究）　1965 年 9 月　第 8 卷（3）

4. 乐府诗与歌舞戏　金学主　中国学报　1968 年 10 月　第 9 卷

5. 韩国乐章与中国乐府之对比　李钟燦　东国大学校国语国文学论文集　1969 年 12 月　第 7－8 卷

6. 汉代民间乐府之事实主义研究　许世旭　韩国外国语大学校论文集　1971 年 9 月　第 4 卷

7. 乐府诗与舞曲　金学主　中国学报　1971 年 12 月　第 12 卷

---

* 栏内排列顺序为：论文名称、作者名、期刊名、发表时间，卷次。

8. 汉代乐府诗研究　徐镜普　岭南大学校论文集（人文科学）　1972年　第6卷

9. 东洋诗剧的原点：《孔雀东南飞》　许世旭　《戏剧》　1972年4月　第2卷

10. 鲍照乐府之内容与诗语分析研究　柳晟俊　空军士官学校论文集　1973年6月　第4卷

11. 六朝民间乐府研究　许世旭　韩国外国语大学校论文集　1973年10月　第6卷

12. 文学中展现的汉代文化中非汉族的性格　金学主　首尔大学校人文论丛　1978年2月　第2卷

13. 乐府相和古辞之性格与作为歌曲歌辞之特性　金光照　海军士官学校研究报告　1979年12月　第12卷

14. 《孔雀东南飞》研究：作品解析的几个问题小考　金光照　海军士官学校研究报告　1980年8月　第13卷

15. 乐府鼓吹谣歌考　尹芳烈　首尔女子大学校论文集　1980年10月　第9卷

16. 乐府相和歌辞中展现的文学感情　金光熙　中国语文学　1981年12月　第3卷

17. 《孔雀东南飞》的解、段区分与押韵式考　文璇奎　中国人文科学　1982年12月　第1卷

18. 唐代新乐府运动小考　金在乘　中国人文科学　1982年12月　第1卷

19. 隋代乐府诗研究　徐镜普　中国语文学　1984年5月　第7卷

20. 鼓吹·横吹曲小考：以曲辞之战乱观为中心　李秉镐　陆军士官学校论文集　1984年6月　第26卷

21. 南北朝民间乐府表现的研究　金银雅　中国文学研究　1985年12月　第3卷

22. 李白乐府诗中受容之传统意象考　陈玉卿　中国文学　1986年12月　第14卷

23. 《孔雀东南飞》研究　严贵德　忠南大学校人文科学研究所论文集　1986年　第13.2.29号

24. 两汉民间乐府拟作考——以魏晋南北朝为中心　李鲜熙　中国文

学研究　1986年12月　第4卷

25. 胡应麟的乐府诗研究　元钟礼　圣心女子大学校论文集　1987年6月　第19卷

26. 三曹乐府诗研究（Ⅰ）：以内容的抒情性为中心　李雅瑛　中国人文科学　1987年12月　第6卷

27. 汉代乐府民歌之视点研究　严贵德　忠南大学校人文科学研究所论文集　1988年12月　第15卷第2号

28. 曹氏三父子乐府诗研究——以乐府形式为中心　李雅瑛　中国人文科学　1988年12月　第7卷

29. 乐府诗的概念与初期认识样相　黄渭周　大邱韩医科大学论文集　1989年12月　第7卷

30. 刘禹锡乐府诗内容考　俞圣浚　中国学研究　1990年4月　第5卷

31. 杨廉夫咏史乐府试析　柳晟俊　中国研究　1990年12月　第12卷

32. 中国叙事诗起源考　李浚植　大东文化研究　1990年12月　第25辑

33. 吴歌·西曲的生产时期与生产地域考　安东焕　中国人文科学　1990年12月　第9卷

34. 乐府官署考　金寅浩　东义论集　1991年2月　第18卷

35. 白居易新乐府研究　黄成浩（音，韩文：황성호）　启明大学校飞狮论集　1991年7月　第14卷

36. 关于汉代乐府民歌的概念与分类　金庠澔　中国文学　1991年12月　第19卷

37. 汉代乐府民歌体裁规程试论　金庠澔　中语中文学　1991年12月　第13卷

38. 南朝乐府神弦歌小考　安东焕　中国人文科学　1991年12月　第10卷

39. 初唐乐府诗初探　金银雅　顺天大学校论文集　1992年12月　第11卷

40. 吴歌内容考　安东焕　中国人文科学　1992年12月　第11卷

41. 乐府古题《春江花月夜》小考：以主题之变迁为中心　金银雅

中国文学研究　1993 年 12 月　第 11 卷

42. 袁宏道拟古乐府诗研究　禹在镐　中国文学　1993 年 12 月　第 21 卷

43. 盛唐乐府与唐代音乐文学刍议　金银雅　中国人文科学　1994 年 12 月　第 13 卷

44.〈孔雀东南飞〉小考：以创作年代为中心　诸章宦　陆军第三士官学校论文集　1994 年 11 月　第 39 卷

45. 汉代乐府诗中展现的社会悲剧与叙事构造　金海明　延世大学校人文科学研究所论文集（人文科学）　1994 年 12 月　第 72 卷

46. 李白乐府诗之思想内涵　张荣基　西京大学校论文集　1994 年 12 月　第 22 卷（Ⅰ）

47. 张若虚〈春江花月夜〉试论：以乐府文学史上的意义为中心　金银雅　中国学报　1994 年 12 月　第 34 卷

48. 中国叙事诗之初期形态　田宝玉　中国小说论丛　1995 年 3 月　第 4 卷

49. 汉代乐府民歌的记录和传承试论　金庠澔　中国学论丛　1995 年 12 月　第 4 卷

50. 对唐代文人乐府展开过程的考察　李鲜熙　中国学论丛　1995 年 12 月　第 4 卷

51. 庾信乐府小考　安东焕　中国人文科学　1995 年 12 月　第 14 卷

52. 曹魏三父子乐府诗研究　河运清　人文科学研究　1996 年 6 月　第 2 卷

53. 谢灵运〈乐府〉创作时期初探　李光哲　中国语文学论集　1996 年 8 月　第 8 卷

54. 汉代乐府民歌中展现的现实世界认识的诸样相　金庠澔　中国学报　1996 年 12 月　第 36 卷

55. 东亚乐府诗比较论序说　赵东一　成均馆大学校人文科学研究所论文集（人文科学）　1997 年 3 月　第 27 卷

56. 韩·中·日咏史乐府　沈庆昊　成均馆大学校人文科学研究所论文集（人文科学）　1997 年 3 月　第 27 卷

57. 李白对于诗歌的观点及其诗歌的渊源　张荣基　西京大学校人文科学研究所论文集（人文科学研究）　1997 年 6 月　第 2 卷

58. 李白乐府诗的语句及表现手法　张荣基　西京大学校人文科学研究所论文集（人文科学研究）　1997 年 9 月　第 3 卷

59. 略论初唐乐府之演进　金银雅　中国语文论译丛刊　1997 年 12 月　第 1 卷

60. 汉乐府民歌之言语特色　申柱锡　中国现代文学研究　1997 年 12 月　第 6 卷

61. 对汉乐府诗中女人像的考察　宋天镐　中国文学研究　1998 年 6 月　第 16 卷

62. 古题乐府《贾客乐》小考：以商卖形象与主题之变迁为中心　金卿东　中国文学研究　1998 年 6 月　第 16 卷

63. 刘勰对乐府诗的特殊见解　朴泰德　水原大学校论文集　1998 年 12 月　第 16 卷

64. 刘禹锡古题乐府研究　金银雅　中国文学研究　1998 年 12 月　第 17 卷

65. 对李白拟乐府造成影响的先行作品的研究　陈玉卿　中国文学 1998 年 8 月　第 30 卷

66. 中国叙事诗故事成立背景考察　田宝玉　中国语文学论集　1998 年 12 月　第 10 卷

67. 唐五代叙事诗研究——特别以敦煌词文为中心　金海明　中国语文学论集　1999 年 2 月　第 11 卷

68. 乐府民歌之叙事技巧研究　申柱锡　中语中文学　1999 年 6 月　第 24 卷

69. 对钟嵘选评基准的考察：以《诗品》未收录的乐府诗人为中心　李显雨　中国语文论丛　1999 年 6 月　第 16 卷

70. 〈汉书·艺文志〉对〈文心雕龙〉施加影响的研究　洪润基　中国语文论丛　1999 年 6 月　第 16 卷

71. 唐代歌舞戏〈踏谣娘〉的性格与演出状况考察　吕承焕　中国文学研究　1999 年 6 月　第 18 卷

72. 萧纲乐府诗小考　郑根姬　中国学论丛　1999 年 8 月　第 8 卷

73. 乐府民歌中展现的南北朝生活相比较　安东焕　中国人文科学 1999 年 12 月　第 19 卷

74. 梁陈时“鼓吹曲辞”拟作再开之原因与其影响研究　姜必任　中

国文学研究　1999年12月　第19卷

75. 李朝郑斗卿诗与道仙风考：与李白诗的比较　柳晟俊　韩国外国语大学校中国研究所论文集（中国研究）　1999年12月　第24卷

76. 中国叙事诗发展的两种类型　田宝玉　中国学研究　1999年12月　第17卷

77. 中国历代诗歌之发生与流变（3），赋·乐府·古诗　白祯喜　中国学论丛　2000年2月　第16卷

78. 汉代乐府确立的时代背景　申柱锡　中语中文学　2000年6月　第26卷

79. 汉代乐府民歌叙事性小考　申柱锡　中国语文论译丛刊　2000年6月　第5卷

80. 王昌龄诗歌形式考察　任元彬　中国语文论译丛刊　2000年6月　第5卷

81. 刘禹锡诗豪迈风格考　朴仁成　中国语文论丛　2000年6月　第18卷

82. 初唐文人乐府中流露的战勋反战意识比较研究　安炳国　中国文学　2000年11月　第34卷

83. 西汉乐府职能考　李政林　中国文学研究　2000年12月　第21卷

84. 乐府诗表现出的游戏属性　金庠澔　中语中文学　2000年12月　第27卷

85. 从赵翼〈瓯北诗话〉论李白乐府诗之对偶　韦金满　诗话学　2001年5月　第3、4卷

86. 刘禹锡古题乐府的模拟与创新　金银雅　中国文学研究　2001年6月　第22卷

87. 敦煌乐谱与敦煌民间歌辞关系试探　金贤珠　中国学研究　2001年6月　第20卷

88. 〈孔雀东南飞〉六朝创作说考察：研究史检讨的观点　李浚植　中国文学研究　2001年6月　第22卷

89. 〈相和歌辞〉小考：以从魏晋到唐初的认识变化为中心　姜必任　中国文学研究　2001年6月　第22卷

90. 唐代大曲〈霓裳羽衣〉考　吕承焕　中国文学研究　2001年6月

第22卷

91. 论曹操对乐府诗的贡献　朱志荣　中国人文科学　2001年12月第23卷

92. 汉代乐府民歌之修辞技法：以比喻与起兴为中心　申柱锡　中国学论丛　2001年12月　第12卷

93. 唐书中记录的唐戏的性格　吕承焕　中国文学研究　2001年12月第23卷

94. 高丽乐府诗对中国乐府诗的受容样相　金荣淑　募山学报　2001年　第13辑

95. 浅说汉代乐府诗　洪凯云　又松大学校论文集　2002年1月　第7卷

96. 中国古典叙事诗的故事成立背景考察（Ⅲ）——以左延年、傅玄、李白的〈秦女休行〉为中心　田宝玉　中国语文学论集　2002年2月　第19卷

97. 试探元和诗文之创新求变：以《唐国史补》所论为中心　金太熙　嘉泉大学校亚细亚文化研究所论文集（亚细亚文化研究）　2002年2月　第6卷

98. 唐代〈江南曲〉的继承与发展　孙姃爱　中国文学　2002年5月第37卷

99. 乐府古题〈白头吟〉小考：以主题类型与文人模拟方式为中心　金银雅　中国文学研究　2002年6月　第24卷

100. 唐代科白讽刺戏考　吕承焕　中国文学研究　2002年6月　第24卷

101. 〈木兰诗〉艺术特色　安东焕　中国语文学论集　2002年10月第21卷

102. 乐府民歌中展现的南北朝妇女婚姻类型　安东焕　中国人文科学　2002年12月　第25卷

103. 对乐府诗〈孔雀东南飞〉难句解释的考察　李浚植　中语中文学　2002年12月　第31卷

104. 汉代爱情类乐府民歌研究　吴台锡　中国学报　2002年12月第46卷

105. 六朝妓女之歌：以乐府民歌为中心　安东焕　中国语文学论集

2003 年 2 月　第 22 卷

106. 汉代乐府民歌之言语技巧小考　申柱锡　中国学论丛　2003 年 6 月　第 15 卷

107. 〈文心雕龙〉"乐府"篇考释　金银雅　中国文学研究　2003 年 6 月　第 26 卷

108. 〈孔雀东南飞〉"新妇初来时"4 句解释考　李浚植　中国学研究　2003 年 9 月　第 25 卷

109. 乐府〈少年行〉研究　卢在俊　中国语文学论集　2003 年 11 月　第 25 卷

110. 唐代乐部研究　王小盾、孙晓晖　东西文化交流研究　2003 年 12 月　第 6 卷

111. 白居易〈听歌六绝句〉所表现的唐代歌曲　吕承焕　中国文学研究　2003 年 12 月　第 26 卷

112. 盛唐崔国辅诗：以乐府为中心　俞圣浚　外国文学研究　2004 年 2 月　第 16 卷

113. 汉代乐府诗口传民谣特性考察　金寅浩　东义论集（人文社会科学篇 Ⅰ）　2004 年 2 月　第 40 卷

114. 古代民歌的爱情观：以汉代和唐代为中心　金贤珠　中国学研究　2004 年 3 月　第 27 卷

115. 汉代民间乐府诗之叙事性考察　池世桦　中国研究　2004 年 6 月　第 33 卷

116. 乐府民歌的文人诗化样相试论　姜必任　中国文学研究　2004 年 6 月　第 28 卷

117. 汉代乐府民歌叙事特性　申柱锡　中国文化研究　2004 年 6 月　第 4 卷

118. 中国古典叙事诗的故事成立背景（Ⅳ）——通过《长恨歌》所见唐代叙事诗的发展样相　田宝玉　中国语文学论集　2004 年 8 月　第 28 卷

119. 〈山有花歌〉与〈孔雀东南飞〉所表现的刚烈性格　孙燦植　中国学论丛　2004 年 12 月　第 18 卷

120. 江淹〈杂体三十首〉考——以拟古诗的批评性为中心　姜必任　中国语文论译丛刊　2005 年 1 月　第 14 卷

121. 韩愈诗渊源考　高八美　东义大学校文化内容研究所论文集（文化内容研究）　2005年4月　第10卷

122. 乐府十二月　车柱环　大韩民国学术院论文集（人文社会科学篇）　2005年8月　第44卷

123.〈木兰诗〉几个问题的考察　安正熏　中国文学　2005年11月　第45卷

124. 齐梁时代的〈陌上桑〉模仿诗研究　严贵德　中国学报　2005年12月　第52卷

125.〈孔雀东南飞〉主题考：关于反封建主题说的反论假说　李浚植　中国学研究　2006年6月　第36卷

126.〈焦仲卿妻〉注析与翻译　徐星（音，韩文：서성）　中国文学理论　2006年　第7卷

127.〈孔雀东南飞〉反映的汉代生活习俗　安东焕　中国人文科学　2006年6月，第32卷

128. 关于中国古代"莫愁"的考察　朴贞淑　中国语文学论集　2006年8月　第39卷

129. 南朝乐府〈神弦歌〉与城隍信仰　朴贞淑　东洋学　2007年2月　第41卷

130. 中国古典叙事诗的故事成立背景（Ⅴ）：以元稹的〈连昌宫词〉和郑嵎的〈津阳门诗〉为中心所见唐代歌行体叙事诗的发展　田宝玉　中国语文学论集　2007年4月　第43卷

131. 汉武帝对汉代文学的影响　申柱锡　中国语文论译丛刊　2007年8月　第21卷

132. 对〈孔雀东南飞〉中"孔雀"的断想　安正熏　中国小说论丛　2007年9月　第26卷

133. 乐府诗概念与样式的特性　黄渭周　儒家文化（秋季刊）　2007年　第12卷

134. 隋代乐府研究：以清乐为中心　姜必任　中国文学研究　2007年12月　第35卷

135. 高启诗歌的艺术特征　王国德　中国人文科学　2007年4月　第35卷

136.〈太平广记〉谚解本中插入的汉诗机能考察　金槿泰　汉文古典

研究 2007年 第14卷

137. 杜甫对元稹新乐府影响小考 郑镐俊 人文论丛 2008年8月 第27卷

138. 金鑢〈为沈氏所作诗〉研究：以与〈孔雀东南飞〉的比较为中心 金秀英（音，韩文：김수영） 国文学研究 2008年11月 第18卷

139. 对先秦两汉六朝歌词的论议：文心雕龙·乐府 金敏娜（音，韩文：김민나） 中国语文学志 2008年 第28卷

140. 关于乐府诗及其发展的几种想法 朴正阳（音，韩文：박정양） 全南大学校世界韩商文化研究团国际学术会议论文集 2008年 第5卷

141. 杜甫初期社会诗试考：以长安十年的作品为中心 全英兰 东亚人文学 2008年12月 第14卷

142. 晚唐乐府诗内容考察 任元彬 中国语文学论集 2009年4月 第55卷

143. 刘宋王室的渎乱与鲍照的〈采桑〉诗 宋永程 中国语文学 2009年6月 第53卷

144. 鼓吹曲辞仪式乐的变迁 姜必任 中语中文学 2009年6月 第44卷

145. 王夫之对李白诗歌的品评论 赵成千 中国语文论译丛刊 2009年7月 第25卷

146. 古题乐府创作中传统"曲""辞"的存在价值：以鼓吹曲辞为中心 姜必任 中国学报 2009年12月 第60卷

147. 中国乐府诗与朝鲜中世乐府诗言语表现手法比较研究 金海求（音，韩文：김해구） 中国朝鲜语文 2009年 第164卷

148. 秦汉社会乐舞诸相：以帝国的统合机制为中心 李成源（音，韩文：이성원） 中国古中世史研究 2010年2月 第23卷

149. 曹丕的诗学成就与清商曲辞 任振镐、黄震云 中国人文科学 2010年4月 第44卷

150. 庾信乐府考 卢景熙（音，韩文：노경희） 中国文学 2010年5月 第63卷

151. 白居易与音乐 安善晶 东北亚细亚文学学会国际学术大会发表资料集 2010年5月

152. 中唐诗人乐府诗再考 安善晶 中国文学理论 2010年8月 第

13 卷

153. 李白乐府诗〈乌栖曲〉研究：以诗的讲述者为中心　徐龙俊（音，韩文：서용준）　中国文学　2010 年 8 月　第 64 卷

154. 司马相如和西汉乐府　张鹤　国际言语文学　2010 年 10 月　第 22 卷

155. 汉代乐府诗展现的语言特色　申柱锡　中国文学研究　2010 年 6 月　第 40 卷

156. 皮日休咏物诗研究　任元彬　外国文学研究　2010 年　第 37 卷

157. 〈白头吟〉，谁之歌？——历代白头吟的话者问题与明代女性诗人陆卿子的意义　金义静（音，韩文：김성은）　中语中文学　2010 年 12 月　第 47 卷

158. 〈石壕吏〉叙事技巧研究　金兰花　中国语文论译丛刊　2011 年 1 月　第 28 卷

159. 〈丽人行〉叙事法研究：以原文与谚解文的比较为中心　金兰花　叙事学　2011 年 3 月　第 14 卷

160. 沈宋乐府诗论　韩宁、李基勉　中国学论丛　2011 年 11 月　第 34 卷

161. 白居易新乐府诗的叙事艺术　申柱锡　国际中国学研究　2011 年 12 月　第 14 卷

162. 〈孔雀东南飞〉人物形象的复合性　李浚植　中国学研究　2011 年 12 月　第 58 卷

163. 〈孔雀东南飞〉的变容与受容样相考察　金英美（音，韩文：김영미）　人文科学研究　2011 年　第 29 卷

164. 唐代俳优的戏剧活动考察　吕承焕　中国文学研究　2011 年 11 月　第 45 卷

165. 庾信〈杨柳歌〉的比兴寄托　卢景熙（音，韩文：노경희）　中国文学　2012 年 5 月　第 71 卷

166. 汉代乐府的民间性与表现技法考察　李泰炯（音，韩文：이태형）　国际地域学论丛　2012 年 6 月　第 5 卷（1）

167. 汉乐府相和歌辞演戏的体现与受容方式　姜必任　中语中文学　2012 年 12 月　第 53 卷

168. 两汉乐府制度衍变考述：从武帝立乐府到明帝设四品乐　徐宝余

中国学研究 2012 年 12 月 第 62 卷

169. 魏晋宴乐歌辞“清商三调歌诗”——魏晋时期对相和歌辞的受容及其发展 姜必任 中国学报 2012 年 12 月 第 66 卷

170. 晚唐聂夷中诗主题考察 俞圣浚 中国学研究 2012 年 12 月 第 62 卷

171. 李白妻儿已存研究的比较与从李白诗对李白妻儿的考察 徐龙俊（音，韩文：서용준） 庆熙大学比较文学研究所论文集（比较文学研究） 2012 年 第 26 卷

172. 初唐四杰游侠诗研究 安炳国 中国语文学论集 2012 年 12 月 第 77 卷

173. 〈山有花歌〉与〈孔雀东南飞〉比较考察 郑同保（音，韩文：정동보） 中国人文科学 2013 年 4 月 第 53 卷

174. 〈琵琶行〉的文学成就 田宝玉 中国语文学论集 2013 年 6 月 第 80 卷

175. 魏晋相和大曲的演行与俗乐的雅化 姜必任 中国学报 2013 年 12 月 第 63 卷

176. 韩愈〈琴操十首〉小考：以创作背景与疏通战略为中心 柳惠英 中国语文学论集 2013 年 12 月 第 83 卷

177. 〈孔雀东南飞〉的生产时期、生产地域与作者考 姜昌求（音，韩文：강창구）、安东焕 大邱天主教大学校人文科学研究所论文集（人文科学研究） 2013 年 12 月 第 20 卷

178. 初唐刘希夷诗内容考察 金成文（音，韩文：김성문） 世界文学比较研究 2013 年 12 月 第 45 卷

2011～2012 乐府学专著索引*

石杨子（北京，首都师范大学文学院，100089）

1.《乐府》，傅锡壬，时报文化出版企业股份有限公司，2012。

2.《乐府诗集》，郭茂倩，台湾商务印书馆股份有限公司，2011。

3.《乐府文学史》，罗根泽，东方出版社，2011。

4.《汉魏六朝乐府文学史》（增订本），萧涤非，人民文学出版社，2011。

5.《乐府诗选》，余冠英，中华书局，2012。

6.《古诗十九首与乐府诗评》，曹旭，上海古籍出版社，2011。

7.《汉唐乐府中的民俗因素解析》，刘航，商务印书馆，2011。

8.《来自中古的苦乐爱恨：说乐府》，王一娟，中国大百科全书出版社，2011。

9.《乐府学·第七辑》，吴相洲主编，学苑出版社，2012。

10.《汉乐府接受史论（汉代—隋代）》，唐会霞，中国社会科学出版社，2012。

11.《〈乐府诗集〉成书研究》，喻意志，湖南文艺出版社，2012。

12.《〈乐府诗集〉版本研究》，尚丽新，中国社会科学出版社，2012。

13.《谁翻乐府凄凉曲》，张溪琳，重庆出版社，2012。

14.《王运熙文集·乐府诗述论》，王运熙，上海古籍出版社，2012。

15.《乐府推故》，许云和，北京大学出版社，2012。

16.《宋本乐府诗集．上册（卷六十二至卷一百补字表）》，郭茂倩，世界书局股份有限公司，2012。

17.《宋本乐府诗集．中册（序录目录正书卷一至卷廿三）》，郭茂倩，

---

* 排列顺序为：著作名、作者名、出版社、出版时间。

世界书局股份有限公司，2012。

18.《宋本乐府诗集．下册（卷廿四至卷六十一）》，郭茂倩编，世界书局股份有些公司，2012。

19.《李白乐府诗中的“文学性”》，何骐竹，花木兰文化出版社，2011。

20.《汉魏六朝乐府诗新论》，刘德玲，里仁书局，2011。

21.《最美的乐府诗》，建华、李艳华，外文出版社，2011。

22.《全乐府》，彭黎明、彭勃，上海交通大学出版社，2011。

23.《国学精典导读——乐府诗集》，王运熙、王国安，中国国际广播出版社，2011。

24.《汉魏六朝乐府诗》，王运熙、王国安，上海古籍出版社，2011。

25.《乐府一百篇》，若荻，泰山出版社，2011。

26.《陆侃如冯沅君合集》第五卷至第六卷《诗经》《楚辞》及乐府研究，陆侃如、冯沅君，安徽教育出版社，2011。

27.《乐府三百首》，郭文珍，上海大学出版社，2011。

28.《汉魏乐府艺术研究》，钱志熙，学苑出版社，2011。

2011年乐府学研究论文索引*

石杨子（北京，首都师范大学文学院，100089）

硕博论文

1. 南朝文人乐府诗研究　张小虎　杨晓斌指导　西北师范大学　硕士　2011年5月1日

2. 白居易新乐府诗研究　曲敏佳　郑福田指导　内蒙古师范大学　硕士　2011年5月25日

3. 汉代文化与汉乐府诗思想研究　曾阳　边家珍、张庆利指导　辽宁师范大学　硕士　2011年4月1日

4. 初唐文人乐府诗研究　陈雪　张安祖指导　黑龙江大学　硕士　2011年4月15日

5. 傅玄乐府诗研究　戴艳华　赵玉霞指导　延边大学　硕士　2011年5月26日

6. 论萧纲萧绎的乐府诗与文人诗　何一帆　许宝余指导　上海师范大学　硕士　2011年4月1日

7. 沈约乐府诗研究　闵慧　程郁缀指导　北京大学　硕士　2011年5月1日

8. 宋前乐府制度对乐府诗分类的影响　陈猛　韩晖指导　广西师范大学　硕士　2011年4月1日

9. 曹植乐府"乖调"研究　崔建荣　黄金明指导　漳州师范学院硕士

* 栏内论文排列顺序为：论文名、作者名、导师名、院校名、学位、完成时间。

2011 年 6 月 1 日

10. 齐梁音乐制作与文人乐府创作　蒋宁　徐宝余指导　上海师范大学　硕士　2011 年 4 月 1 日

11. 隋代音乐文学研究　马艺源　孙尚勇指导　西北大学　硕士　2011 年 6 月 1 日

12. 张籍诗歌研究　刘娟　胡耀震指导　江西师范大学　硕士　2011 年 5 月 1 日

13. 中国古代音乐语言与文学语言之关系研究　刘畅　何锡章指导　华中科技大学　博士　2011 年 5 月 1 日

14. 论三曹的音乐思想　赵佳　陈四海指导　陕西师范大学　硕士　2011 年 5 月 1 日

15. 刘勰“乐心在诗”观的音乐审美实践　覃勤　韩万斋指导　四川师范大学　硕士　2011 年 3 月 1 日

16. 三曹对中国诗体的贡献　何青春　王绪霞指导　河南师范大学　硕士　2011 年 4 月 1 日

17. 中古都邑诗研究　陈娜　郭建勋指导　湖南大学　硕士　2011 年 4 月 27 日

18. 王建李绅诗歌比较研究　金悦　周奇文指导　东北师范大学　硕士　2011 年 5 月 1 日

19. 论先秦两汉诗歌的表演性　李玲玲　廖群指导　山东大学　硕士　2011 年 4 月 20 日

20. 南朝吴声与吴地文化研究　牟菲　王志民指导　山东师范大学　硕士　2011 年 4 月 20 日

21. 武德贞观时期音乐文学研究　尚琰　孙尚勇指导　西北大学　硕士　2011 年 6 月 30 日

22. 刘宋音乐文学研究　夏仕勇　孙尚勇指导　西北大学　硕士　2011 年 6 月 30 日

23. 六朝拟古诗研究　孟秋华　徐传武指导　山东大学　硕士　2011 年 4 月 26 日

24. 东汉音乐文学研究　宋亚文　孙尚勇指导　西北大学　硕士　2011 年 6 月 30 日

25. 歌行发展的历史化研究　史钰　侯文宜指导　山西大学　硕士

2011年6月1日

26. 唐前战争题材诗研究　李茫茫　赵辉指导　中南民族大学　硕士　2011年5月1日

27. 南朝宫体诗与歌诗表演关系考论　邱恒菲　刘怀荣指导　青岛大学　硕士　2011年4月25日

28. 中古诗歌中的女性形象研究　王小燕　郑丽华指导　复旦大学　博士　2011年4月15日

29. 魏晋南北朝杂舞与歌诗关系研究　杜书方　刘怀荣指导　青岛大学　硕士　2011年4月25日

30. 唐元和时期音乐文学研究　张莉　孙尚勇指导　西北大学　硕士　2011年6月30日

31. 李白五古研究　宫立华　魏祖钦指导　江西师范大学　硕士　2011年5月1日

32. 《陇西行》乐府古题研究　冯文娜　吴维中指导　兰州大学　硕士　2011年5月1日

33. 汉乐府的扩建与罢黜　侯璐璐　陈四海指导　陕西师范大学　硕士　2011年5月1日

34. 《木兰诗篇》中木兰的人物形象和演唱艺术处理　曹明明　张文川指导　河北大学　硕士　2011年5月1日

35. 元白相似性考索　彭芳　周相录指导　河南师范大学　硕士　2011年4月1日

36. 《孔雀东南飞》文本解读60年（1949～2010）试析　郑昀　赖瑞云指导　福建师范大学　硕士　2011年5月20日

37. 歌词诗研究　武云侠　高蔚指导　广西师范大学　硕士　2011年4月1日

38. 徐陵研究　黄颖　王永平指导　扬州大学　博士　2011年5月1日

39. 元稹白居易相异性研究　李扬扬　周相录指导　河南师范大学　硕士　2011年4月1日

40. 从《木兰》到《花木兰》：文化转换与文化资本的博弈的个例分析　沈思　韩向东指导　吉林大学　硕士　2011年4月1日

41. 多维视野中的《孔雀东南飞》改编研究　卢霜霜　黄爱华指导

杭州师范大学　硕士　2011 年 6 月 1 日

42. 女性主义观照下海斯特与刘兰芝　龙兰云　陈可培指导　长沙理工大学　硕士　2011 年 4 月 1 日

43. 陈叔宝乐府诗研究　李飞宏　吴相洲指导　首都师范大学　硕士　2011 年

44. 隋代音乐文学研究　马艺源　孙尚勇　西北大学　硕士　2011 年 6 月 1 日

期刊论文 *

1. 杜甫对李白乐府诗接受及中晚唐乐府诗嬗变研究　申东城　杜甫研究学刊　2011 - 04 - 15

2. 论魏晋六朝乐府诗的文人化——以女性形象的变迁为例　文晓华　北方论丛　2011 - 01 - 15

3. 汉乐府诗叙事艺术研究综述　李晓玲　中国诗歌研究动态　2011 - 12 - 31

4. 试论南朝文人的艳情乐府诗　刘加夫　山东师范大学学报（人文社会科学版）　2011 - 11 - 25

5. 论王维乐府诗的文献留存和音乐形态　吴相洲　文学遗产　2011 - 11 - 15

6. 魏晋六朝同题拟乐府诗特征浅探　宣英　学术交流　2011 - 11 - 05

7. 乐府狮象，独秀于南朝——鲍照及其乐府诗创作探析　王卓玉、赵轶　哈尔滨学院学报　2011 - 03 - 20

8. 论初唐乐府诗的去音乐化现象　木斋、侯海荣　学术交流　2011 - 11 - 05

9. 乐府诗　乐府诗集　新乐府——关于“乐府诗”的几点相关知识　张荣华　德州学院学报　2011 - 07 - 15

10. 浅析鲍照的乐府诗　张成林　北方文学（下半月）　2011 - 08 - 25

11. 萧统音乐观与《文选》乐府诗　李娜　文艺评论　2011 - 8 - 15

12. 鲍照与李白乐府诗之比较　周传燕　乐山师范学院学报　2011 -

---

* 栏内顺序为：论文名、作者名、刊物名、发表时间。

02 - 15

13. 鲍照乐府诗的创新　李芳芳　聊城大学学报（社会科学版）2011 - 04 - 15

14. 论李贺乐府诗的狂欢化　朱曙辉、周世军　宿州学院学报　2011 - 06 - 15

15. 从文学的角度看汉乐府诗的传播　罗焕玉　兰州教育学院学报 2011 - 06 - 20

16. 乐府诗研究的困惑与突破——王辉斌教授访谈录　罗祖文　南阳师范学院学报　2011 - 08 - 26

17. 从音乐风格角度看乐府诗的声、辞关系　王昊　乐府学　2010 - 12 - 31

18. 汉武帝对乐府诗的影响　王天、周洋、赵渊杰　剑南文学　2011 - 07 - 25

19. 论张九龄的乐府诗　雷乔英　乐府学　2010 - 12 - 31

20. 论清商乐始于曹魏建安时期——以曹丕《燕歌行》为中心　木斋、尚雪红　学习与探索　2011 - 03 - 15

21. 归化也能高效地传递文化——以乐府英译为例　李正栓、贾晓英　中国翻译　2011 - 07 - 15

22. 鲍照乐府诗的创新风格　王海兰　现代语文（教学研究版）2011 - 12 - 15

23. 汉代乐府诗及其研究综述　窦爱玲　语文学刊　2011 - 04 - 30

24. 乐府诗《陌上桑》中的“使君”与“五马”——兼论两汉南北朝车驾等级制的若干问题　阎步克　北京大学学报（哲学社会科学版）2011 - 03 - 20

25. 论张祜乐府诗的复与变　沈希安　乐府学　2010 - 12 - 31

26. 唐代元稹乐府诗的音乐思想述评　丁庆　黑河学刊　2011 - 01 - 20

27. 李贺乐府诗中的词体因素　张国荣　阅读与写作　2011 - 04 - 01

28. 中唐乐府诗人尚俗思想再思考　梁海燕　文艺理论研究　2011 - 07 - 25

29. 令狐楚的乐府诗研究　浦海燕　价值工程　2011 - 08 - 08

30. 论张祜乐府诗的体式　马婧　乐府学　2010 - 12 - 31

31. 小议《文心雕龙·乐府》篇　李梅　青年作家（中外文艺版）

2011-06-16

32. “张籍王建体”释名 于展东 唐都学刊 2011-03-15

33. 论乐府艺术对人物传说流布与演变的影响 刘航 天津社会科学 2011-01-23

34. 曲词民间起源论检讨——曲词发生史研究的回顾与反思 木斋、焦宝 吉林大学社会科学学报 2011-07-24

35. 论“张王乐府”与“元白乐府”之不同 于展东 理论月刊 2011-03-10

36. 同题拟乐府与魏晋南北朝之音 宣英 写作 2011-02-01

37. 乐府“行”题本义新考 张煜 首都师范大学学报（社会科学版） 2011-02-25

38. 南北文学交流中的北朝乐府 王允亮 哈尔滨师范大学社会科学学报 2011-03-15

39. 汉代乐府诗中人物肖像“夸饰”描写思想探微 杨文新 西北民族大学学报（哲学社会科学版） 2011-07-20

40. 从题材上解读刘孝威的乐府诗 张静 时代文学（下半月） 2011-02-23

41. 论西晋乐府歌诗政治及娱乐功用的增强 傅炜莉 东方论坛 2011-08-15

42. 张正见乐府诗分类研究 刘丹丹 乐府学 2010-12-31

43. 浅析汉乐府诗对《诗经》现实主义风格的超越——以《孔雀东南飞》为例 刘汉辉 剑南文学（经典教苑） 2011-11-25

44. 从郭茂倩《乐府诗集》初探汉唐乐府与楚辞的关系 苏慧霜 云梦学刊 2011-07-15

45. 近30年新乐府研究综述 余颖 湖南人文科技学院学报 2011-10-30

46. 试论曹操对乐府诗歌文人化的开创性贡献 杨洁 剑南文学（经典教苑） 2011-07-25

47. 浅谈李白诗歌对民歌的借鉴 朱敏 十堰职业技术学院学报 2011-08-30

48. 从《永明乐》看“竟陵八友”的乐府诗创作 白敏 教育教学论坛 2011-04-25

49. “张籍王建体”的涵义及成就　于展东　求索　2011-04-30

50. 楚辞、乐府诗和宋词比较略谈　李静　课程教材教学研究（中教研究）　2011-02-26

51. “张王乐府”艺术特色探析　于展东　安康学院学报　2011-06-20

52. 曹植乐府之“乖调”探微　李成林　乐府学　2010-12-31

53. 从“表演叙事”到“直言咏事”——对乐府叙事艺术反戏剧化倾向的历史考察　谈莉　宁夏大学学报（人文社会科学版）　2011-01-30

54. 乐府诗与《诗经》赠物抒情之比较　金鑫　湖南工业职业技术学院学报　2011-04-28

55. 敦煌写本白居易新乐府诗三首小议　刘昊　怀化学院学报　2011-04-28

56. 略论李攀龙《古今诗删》对乐府与古诗的选录与区别　李树军　乐山师范学院学报　2011-01-15

57. 浅析李商隐诗歌特点　刘海燕　才智　2011-03-15

58. 南朝诗坛的异响——边塞乐府创作范式论　于海峰　中国石油大学胜利学院学报　2011-03-15

59. 南朝边塞乐府创作模式新论　于海峰　山西大学学报（哲学社会科学版）　2011-03-15

60. 论白居易新乐府之得失　曲敏佳　语文学刊　2011-01-30

61. 愁而非愁与乐而非乐——论李白《蜀道难》与《梦游天姥吟留别》　王悦　文教资料　2011-12-25

62. 吴炎、潘柽章新乐府研究　张煜　乐府学　2010-12-31

63. 朝鲜文人对李白《东武吟》的接受与批评　金玉花　延边教育学院学报　2011-10-20

64. 从乐府诗到动画电影——浅谈美式文化对《木兰诗》的解读　余辉　铜仁职业技术学院学报　2011-02-28

65. 杜甫“诗圣”论（上）　祁和晖　杜甫研究学刊　2011-04-15

66. 浅论唐代乐府诗《塞上曲》与《塞下曲》　刘艳超　辽宁教育行政学院学报　2011-05-20

67. 试论西晋泰始、太康文风之新变　刘广春　长城　2011-10-15

68. 汉魏六朝乐府中的中国筝　岳莹　南昌教育学院学报　2011-02-28

69. 十年汉魏六朝乐府歌辞研究综述　吴大顺　乐府学　2010-12-31

70. 梅陶《怨诗行》析论　梁海燕　中国诗歌研究　2011－12－31
71. 从深度解读到体系建构——评梁海燕《舞曲歌辞研究》　王媛　中国诗歌研究动态　2011－12－31
72. 略论李白咏襄阳诗　李世进　剑南文学（经典教苑）　2011－08－25
73. 李白乐府诗《长干行》中评价资源的英汉对比分析　张亚敏　河北工业大学学报（社会科学版）　2011－12－30
74. 元白新乐府运动再论　赵乐　内蒙古大学学报（哲学社会科学版）　2011－03－15
75. 跨文化视角下的美国影片《木兰》与乐府诗《木兰辞》之比较　冯延燕　青年文学家　2011－07－08
76. 论齐梁陈隋时期诗坛的古今分流现象　钱志熙　河南师范大学学报（哲学社会科学版）　2011－01－10
77. “天地至广大，何惜遂物情”——李白的生态伦理观　刘隆有　环境教育　2011－06－25
78. 兼收并蓄与不断创新——曹植诗赋创作对前代诗歌的继承和创新　韩军　名作欣赏　2011－05－01
79. 近十年汉魏六朝乐府歌辞研究综述　吴大顺　中国韵文学刊　2011－01－15
80. 乐府“引”题本义考　张煜　文艺研究　2011－04－10
81. 《陌上桑》曲辞辨析　陈利辉　乐府学　2010－12－31
82. 魏晋南北朝文人乐府创作述论　徐宝余、蒋宁　中国韵文学刊　2011－04－15
83. 鼓吹曲的传播与齐梁时代鼓吹曲辞的创作　王志清　宁夏社会科学　2011－01－15
84. 乐府学研究的复归——读《鼓吹横吹曲辞研究》　王娜　中国诗歌研究动态　2011－12－31
85. 论张籍王建诗歌人文情怀的成因　刘波　群文天地　2011－10－25
86. 重建古文学的阅读传统——从朱自清与黄节的一次讨论谈起　张耀宗　清华大学学报（哲学社会科学版）　2011－11－15
87. 从《文苑英华》看宋初歌行观　何水英　文艺评论　2011－04－15
88. 《汉诗别录》的学术价值及其方法论意义　刘跃进　文学遗产　2011－03－15

89. 略论曹丕对建安文学的贡献　姜广振　绥化学院学报　2011－04－10

90. 庾信乐府诗和汉画像石“獬豸”文图汇考　黄震云　乐府学　2010－12－31

91. 魏晋六朝文人音乐传播类型及作用探究　蒋争鸣　人民音乐　2011－07－01

92. 论白居易的音乐思想与讽喻诗创作　柏红秀　河南师范大学学报（哲学社会科学版）　2011－11－10

93. 曹魏乐府歌诗思想内容探析　傅炜莉　山西大同大学学报（社会科学版）　2011－08－28

94. 论初盛唐燕飨歌辞与盛唐之音的关系　雷乔英　文艺评论　2011－02－15

95. 论“代人夫妇赠答”诗歌的典型意义　王淑梅、李艳　长城　2011－04－15

96. 曹操早期图治理念的现代启示——以《对酒歌》《度关山》为例　霍雅娟　赤峰学院学报（汉文哲学社会科学版）　2011－12－25

97. 作为蔡邕弟子的曹操　邢培顺　安阳师范学院学报、阜阳师范学院学报（社会科学版）　2011－02－15

98. 词乃乐府的“格”、“律”化——词体生成问题新论　曹辛华　江海学刊　2011－07－10

99. 一部汉魏两晋词语的最新工具书——《乐府古辞词典》序　梁扬、费振刚　阅读与写作　2011－12－01

100. 杜鹃口血老夫泪——李贺《老夫采玉行》赏析　郁宝华　语文学刊　2011－10－30

101. 谈汉乐府诗《董娇饶》的艺术表现　王淑红　才智　2011－07－28

102. 唐代西北民族关系下的乐舞诗创作　李亚静　吉林省教育学院学报　2011－08－20

103. 论“曹操是改造文章的祖师”　王明蔚　文教资料　2011－05－25

104. 《文心雕龙》与《文选》对曹植评价的比较　朱浩　安庆师范学院学报（社会科学版）　2011－11－25

105. 浅品张籍“还君明珠双泪垂，恨不相逢未嫁时”　朱晓燕　神州　2011－11－15

106. 浅议唐歌行的几个特征　马铁军　新作文（教育教学研究）

2011 - 12 - 25

107. 丝绸文化与汉代诗歌的交融及成因分析　解晓红　丝绸　2011 - 01 - 20

108.《乐府诗集》解题材料的类型分析　向回　乐府学　2010 - 12 - 31

109. 艺术生产理论下乐府学研究的开拓与深化之作——读赵敏俐教授《汉代乐府制度与歌诗研究》　文晓华　中国诗歌研究动态　2011 - 12 - 31

110. 两汉黄门乐新考　杨唯伟　乐府学　2010 - 12 - 31

111. 西方浪漫主义批评对待传统的态度——兼论浪漫主义视角在李白阐释中的症结　杨学敏　文学界（理论版）　2011 - 08 - 25

112. 元稹在汉中的诗歌创作浅谈　李青石　陕西教育（高教版）2011 - 11 - 28

113. 汉代的“商胡”“贾胡”“酒家胡”　王子今　金阳学刊　2011 - 01 - 25

114. 唐宋乐府解题类典籍考辨　喻意志　音乐研究　2011 - 03 - 15

115. 浅谈《陌上桑》中人物塑造的艺术　姚瑛　成才之路　2011 - 02 - 15

116. 论汉代鼓吹的类别及流变　孙尚勇　中国文化研究　2011 - 05 - 28

117. 论汉乐府诗歌的抒情性　张丰君　山东理工大学学报（社会科学版）　2011 - 07 - 15

118. 试论乐府古题《猛虎行》的发展演变　邱美玲　昌吉学院学报 2011 - 04 - 15

119. 家·冢·泪——《十五从军征》文本解读　宋斌　小学语文教学 2011 - 10 - 04

120. 中国诗歌“二源”合“一流”嬗变大势的初步确立者——曹植　傅正义　重庆工商大学学报（社会科学版）　2011 - 12 - 15

121.《魏晋南北朝乐府制度与歌诗研究》简评　冷卫国　东方论坛 2011 - 12 - 15

122. “晴春烟起连天碧”——试论“和”在李贺诗中的表现　吴振华、黄金灿　广东技术师范学院学报　2011 - 11 - 15

123. 浅析汉乐府中的妇女形象　张素梅　语文教学与研究　2011 - 08 - 15

124. 吟边紊语　张本义　中国诗歌研究动态　2011 - 12 - 31

125. 中国古典词源“倚声”论的承传　胡建次、汪素琴　兰州学刊 2011 - 05 - 15

126. 中国“乐”与“诗”的分合渊源及关系综述　覃勤　安徽文学（下半月）　2011 - 05 - 23

127. 罗敷与爱斯梅哈尔达的共同美　林虹　大家　2011 - 04 - 05

128. 五、七言诗体与汉乐府之关系　杨合林　安徽大学学报（哲学社会科学版）　2011 - 01 - 10

129. 《古诗十九首》非乐府论　赵琼琼　浙江学刊　2011 - 09 - 15

130. 萧统《文选》文体分类及其文体观考论——以“离骚”与“歌”体为中心　陈翀　中华文史论丛　2011 - 03 - 20

131. 作为演唱艺术的民歌——汉乐府民歌的艺术特点一论　王玲玲　沧桑　2011 - 02 - 28

132. 汉乐府民歌《陌上桑》诗意新解　张远东　名作欣赏　2011 - 06 - 01

133. 好合琴瑟　分过友生——曹植对王粲师承关系的全面探索　邢培顺　聊城大学学报（社会科学版）　2011 - 12 - 15

134. 南朝文人五言诗歌体式的走向与定位　崔涛　北方论丛　2011 - 03 - 15

135. 论沈约“嫉俗趋雅”乐府观对刘勰的影响　王宏林　济宁学院学报　2011 - 08 - 20

136. 恨不相逢未嫁时——张籍《节妇吟》赏读　户才鸿、林虹　现代语文（文学研究）　2011 - 01 - 05

137. 论音乐与文学的融合性　赵小梅　名作欣赏　2011 - 08 - 01

138. 秦氏有好女　自名为罗敷——论《陌上桑》中秦罗敷的人物形象塑造　张媛媛　剑南文学（经典教苑）　2011 - 07 - 25

139. 读《陌上桑》，浅窥其审美主题　任伊凡　大众文艺　2011 - 11 - 15

140. 曹植游侠诗论——以《白马篇》为中心　于海峰　齐鲁师范学院学报　2011 - 12 - 01

141. 汉代文学与汉代服饰文化　熊莹　乐山师范学院学报　2011 - 09 - 15

142. 论汉乐府歌诗向叙事之演进　刘凤泉　太原师范学院学报（社会科学版）　2011 - 09 - 15

143. 谈谈沈佺期的《独不见》　莫砺锋　文史知识　2011 - 01 - 01

144. “诗与歌别”观念与汉魏六朝诗歌衍变　吴大顺　中南民族大学学报（人文社会科学版）　2011 - 03 - 20

145. 秦时名“乐”汉时“歌”——浅谈秦汉古乐的文化思考　翟芳

165. 以酒抒情　借酒言志——品读李白的《将进酒》　刘灵昕　南昌高专学报　2011－06－28

166. 《唐诗三百首》佳作解读　高适《燕歌行》的主题　莫砺锋　文史知识　2011－05－01

167. 20世纪中古文学研究与佛教的因缘——以《孔雀东南飞》和“永明声律论”的争议为中心　戴燕　杭州师范大学学报（社会科学版）　2011－07－15

168. 性别视角和时代精神辐射下的恶母形象——话剧《孔雀东南飞》和《原野》中的焦母形象比较　姚慧　河南理工大学学报（社会科学版）　2011－04－25

169. 兴象有常　熔裁别异——高适《燕歌行》的艺术魅力新谈　全彩宜　名作欣赏　2011－04－01

170. 诗歌创作的艺术特色及影响　潘雪　内蒙古农业大学学报（社会科学版）　2011－12－15

171. 《木兰诗》时代考论　胡卓学、胡海龙　中国韵文学刊　2011－07－15

172. 试论《孔雀东南飞》中刘兰芝的性格悲剧　张倩　读与写（教育教学刊）　2011－04－15

173. 乐府歌诗《相逢行》东晋南朝演变考　宋亚莉　东方论坛　2011－04－15

174. 再探“孔雀东南飞”的文化内涵　刘安　文史杂志　2011－07－05

175. 《木兰诗》电影改编中的空间叙事分析　张爱妮　咸宁学院学报　2011－07－15

176. 论中古乐府歌辞的原生态状况　胡大雷　广西师范学院学报（哲学社会科学版）　2011－10－25

177. 浅析李白名作《将进酒》　李玉兰　新西部（下旬·理论版）　2011－03－31

178. 略谈秦罗敷的身份及其采桑原因　王丹丹、王玉洁　乐山师范学院学报　2011－03－15

179. 试论汉乐府“死亡”主题之浪漫性表达　殷凤姣、殷雪梅　群文天地　2011－06－25

180. 刚柔相济，合南北之长——卢思道《从军行》赏析　郭伟　重庆

试（综合版） 2011 - 10 - 15

200. 意在言外，因真而美——论刘兰芝语言的“真”与“娇” 高青 语文学刊 2011 - 02 - 28

201. 皑如山上雪 皎若云间月——论汉乐府的杰出艺术成就 张媛媛 青年文学家 2011 - 08 - 10

202. 读《孔雀东南飞》考东汉婚葬习俗 于嘉男 神州 2011 - 10 - 15

203. 南朝乐府动物类意象研究 杜兆菡 青年文学家 2011 - 08 - 10

204. 曹植《妾薄命》创作时间考 宋海燕 现代语文（文学研究） 2011 - 03 - 05

2012 年乐府学研究论文索引

焦彤彤（北京，首都师范大学文学院，10089）

硕博论文*

1.《诗经》与汉乐府言情诗歌比较研究　王翼茶　李昌集指导　江苏师范大学　2012 年 6 月 10 日　硕士论文

2. 谶纬与汉乐府　孙诗苑　王彦辉指导　东北师范大学　2012 年 6 月 1 日　硕士论文

3. 论汉乐府《长安有狭斜行》的拟作诗（汉—唐）夏欢　于淑娟指导　浙江师范大学　2012 年 6 月 8 日　博士论文

4. 汉魏晋南北朝边塞乐府诗研究　于海峰　钱志熙指导　北京大学　2012 年 5 月 1 日　博士论文

5. 乐府古辞研究　张建华　王福利指导　江苏师范大学　2012 年 6 月 15 日　硕士论文

6. 汉代乐府诗中三言句式的源流及诗体意义　郭雯　夏先培指导　长沙理工大学　硕士论文

7. 先秦汉魏南北朝寓言诗研究　陈万灵　叶文举指导　安徽师范大学　2012 年 4 月 1 日　硕士论文

8. 吴兢《乐府古题要解》研究　李娜　刘志伟指导　郑州大学　2012 年 4 月 1 日　博士论文

9. 曹植研究　王萍　魏耕原指导　陕西师范大学　2012 年 5 月 1 日

* 栏内顺序为：论文名、作者名、导师名、院校名、完成时间、学位。

博士论文

10. 清商曲辞的辞乐关系研究　韩雨笑　张新科指导　陕西师范大学　2012年5月1日　硕士论文

11. 两汉文人五言诗与五言乐府之比较　严静　张节末指导　浙江大学　2012年5月1日　硕士论文

12. 张耒乐府诗述论　李朋　刘天力指导　辽宁师范大学　2012年4月1日　硕士论文

13. 汉末魏晋“缘情诗”审美经验研究　赵琼琼　张节末指导　浙江大学　2012年6月1日　博士论文

14. 魏晋六朝清商乐曲辞研究　潘晓倩　林家骊指导　浙江大学　2012年6月1日　博士论文

15. 先秦汉魏晋南北朝寓言诗研究　陈万灵　叶文举指导　安徽师范大学　2012年4月1日　硕士论文

16. 汉代诗歌与汉代士人心态　张怡雅　韩维志指导　华中师范大学　2012年3月1日　硕士论文

17. 庾信研究三题　王小妮　魏耕原指导　陕西师范大学　2012年5月1日　硕士论文

18. 近三十年来曹丕研究中的几个问题　王杨　邓福舜、曹书杰指导　东北师范大学　2012年5月1日　硕士论文

19. 宫体诗与南朝乐府之关系研究　李唐　尚丽新指导　山西大学　2012年6月1日　硕士论文

20. 汉乐府诗叙事艺术研究　李晓玲　李昌集、王立增指导　江苏师范大学　2012年6月10日　硕士论文

21. 萧统诗歌研究　冯宇君　徐艳指导　复旦大学　2012年5月30日　硕士论文

22.《乐府诗集》中陇右作品研究　邱小培　秦炳坤、伏俊琏指导　西北师范大学　2012年5月1日　硕士论文

23. 杜甫七言歌行艺术研究　辛晓娟　钱志熙指导　北京大学　2012年5月1日　博士论文

24. 晚唐白体诗研究　梁玉刚　尹占华指导　西北师范大学　2012年5月1日　硕士论文

25. 杜甫“行诗”研究　李翔鹏　冯建国指导　山东大学　2012年4

月 25 日　硕士论文

26.《杜诗偶评》研究　刘爱萍　江合友指导　河北师范大学　2012 年 5 月 27 日　硕士论文

27. 唐代洛阳诗歌研究　刘冬亚　莫道才指导　广西师范大学　2012 年 4 月 1 日　硕士论文

28. 从齐梁诗风演变看张正见的诗歌艺术　周若卉　钱志熙指导　北京大学　2012 年 5 月 1 日　硕士论文

29. 论张籍的诗歌创作成就　王静　王军指导　首都师范大学　2012 年 5 月 17 日　硕士论文

30. 江鲍体研究　邓成林　刘运好指导　安徽师范大学　2012 年 4 月 1 日　硕士论文

31. 中晚唐五代白居易诗歌接受研究　邱美玲　海滨指导　新疆师范大学　2012 年 6 月 2 日　硕士论文

32. 论民国时期的曹操研究　王勇　吴怀东指导　安徽大学　2012 年 5 月 10 日　硕士论文

33. 李商隐《无题》艺术研究　冉雪芹　刘明华指导　西南大学　2012 年 4 月 25 日　硕士论文

34. 乐府《巫山高》系列诗歌的意象研究　孙婷婷　张采民指导　南京师范大学　2012 年 3 月 20 日　硕士论文

35. 王建宫词研究　高敏　罗秉武指导　中南民族大学　2012 年 5 月 1 日　硕士论文

36. 唐代陇头诗研究　何晔　高建新指导　内蒙古大学　2012 年 5 月 28 日　硕士论文

37. 刘商考论　肖琴　吴怀东指导　安徽大学　2012 年 11 月 1 日　硕士论文

38. 唐代郊庙歌辞研究　成福君　赵敏俐指导　首都师范大学　2012 年 4 月 26 日　硕士论文

期刊论文*

1. 论《诗经》和汉乐府中的婚姻爱情诗　罗文荟　太原师范学报

* 栏内顺序为：论文名、作者名、期刊名、发表时间（期次）。

（社会科学版） 2012年05期

2.《诗经》与汉乐府弃妇诗差异之比较 陈小波 宜宾学院学报 2012年04期

3.20世纪80年代以后的汉乐府诗歌研究 赵敏俐 中国诗歌研究动态 2012年02期

4.从乐府演唱看汉乐府诗歌向叙事之演进 刘凤泉 乐府学 2012年第7辑

5.零落心自知——《诗经》与汉乐府中弃妇诗内容之对比 严晓博 文学界 2012年07期

6.汉乐府音乐、诗歌艺术特点——以《孔雀东南飞》为例 张力泉 时代文学（下半月） 2012年03期

7.汉乐府诗中女性形象解析 陆丽丽 重庆科技学院学报 2012年22期

8.原生态的丧失：汉乐府与《诗经》婚恋诗的比较 王凡 湖北第二师范学院学报 2012年07期

9.汉乐府中的悲情主题探析 张琳 廊坊师范学院学报（社会科学版） 2012年03期

10. 论汉乐府民歌的艺术特色及文化价值 靳娟 兰台世界 2012年第36期

11.以乐府诗《巫山高》为典型的云雨意象思考 古玉芳 语言与文化研究（第十辑） 2012年7月1日

12.“孝武立乐府”考论 王红娟 历史文化研究（总第31辑） 2012年9月1日

13.《诗经》弃妇诗与汉乐府弃妇诗之比较 王淑玲 科教文汇（中旬刊） 2012年02期

14.论楚声与汉乐府的“以悲为美” 田海花 牡丹江师范学院学报 2012年12月25日

15.浅谈汉乐府中女性的爱情观 常聪 北方文学 2012年7月25日

16.汉乐府对《诗经》叙事因素的继承 王晓冰 陇东学院学报 2012年02期

17.汉乐府机构的传播学研究 钟琛 中华文化论坛 2012年7月25日

18. 汉乐府的叙事角度　谈艺超　广西民族师范学院学报　2012 年 02 期

19. 论汉乐府诗与地域文化的关系　李俊　乐府学　2012（第 7 辑）

20. 论汉乐府风俗文化的抒情性　郑安纲　短篇小说（原创版）2012 年 18 期

21. 汉乐府诗的叙事诗解释　宋卉　文学界（理论版）　2012 年 02 期

22. 论汉乐府民歌和古诗十九首之真实　申仪然　文学界（理论版）2012 年 05 期

23. 略论汉乐府诗的矛盾结构　李浚植　乐府学　2012 年（第 7 辑）

24. 汉乐府民歌中的女性形象　姚晓娟、宫伟娜　剑南文学（经典教苑）　2012 年 11 期

25. 汉乐府诗歌的个体生命关怀　董雅慧、祁国宏　理论导报　2012 年 01 期

26. 汉乐府《上邪》解读商兑　夏先培　中国韵文学刊　2012 年 01 期

27. 论汉乐府民歌《长相知》的音乐特点及演唱处理　侯方、王善虎　阜阳师范学院学报（社科版）　2012 年 03 期

28. 汉唐诗歌中两种比喻模式的交替演进　张一南　文学遗产　2012 年 01 期

29. 司马相如“骚体制歌”考　李程　西华大学学报（哲学社会学科学版）　2012 年 02 期

30. 汉代乐府游仙诗与汉代神仙信仰　孔哲、汪洋　赤峰学院学报（汉文哲学社会科学版）　2012 年 11 期

31.《陌上桑》的文化关照　刘爱媛　名作欣赏　2012 年 06 期

32. 魏晋玄学之兴与乐府叙事传统的衰落　蔡彦峰　中国社会科学报 2012 年 3 月 2 日

33. 乐府文学中的“都市描写”——以《长安道》和《洛阳道》为例 杨基燕、王志清　云南师范大学学报（哲学社会科学版）　2012 年 02 期

34. 探寻魏晋之前生命意识觉醒的历程　方美　合肥学院学报（社会科学版）　2012 年 06 期

35. 先秦两汉情感言述所昭示的中国抒情传统　任树民　唐山学院学报　2012 年 04 期

36. 从民间乐府到文人乐府的华丽转身——论“三曹”诗歌对汉乐府民歌的继承和发展　霍雅娟　赤峰学院学报（汉文哲学社会科学版）2012 年 12 期

37. 汉代乐府诗中女性的形象特点及原因探析　王瑶　神州　2012 年 28 期

38. 汉乐府与我国音乐文化的“非遗”联想　黄健　黄河之声　2012 年 16 期

39. 汉乐府诗《陌上桑》及其戏剧解读　李文辉　成功（教育）2012 年 11 期

40. 乐府诗风格研究刍议　梁海燕　乐府学　2012 年（第 7 辑）

42. 旧学与新知的复杂交汇——试论二十世纪上半叶的汉魏六朝诗歌史研究　钱志熙　文艺理论研究　2012 年 01 期

43. 浅析《昭明文选》鲍照乐府诗　王韫慧　经营管理者　2012 年 03 期

44. 曹魏诗人“以古乐府写实事”的思想根源　蔡丹君　乐府学 2012 年（第 7 辑）

45. 汉代乐府古辞的文本化及其文学史意义　文晓华　文艺评论 2012 年 08 期

46. 建安时代的音乐与文人乐府诗的关系探讨　郝达　名作欣赏 2012 年 20 期

47. 里尔克与汉乐府　王晓满　文学自由谈　2012 年 04 期

48.《有所思》与《白头吟》中的女主人公形象比较　赵爽　文学教育（上）　2012 年 11 期

49. 对建安文学的思考　程琳　时代文学（下半月）　2012 年 10 期

50. 浅谈《陌上桑》中秦罗敷的身份　张海明　长江大学学报（社会科学版）　2012 年 11 期

51. 汉乐府诗中女性形象解析　陆丽丽　重庆科技学院学报（社会科学版）　2012 年 22 期

52. 探寻魏晋之前生命意识觉醒的历程　方美　合肥学院学报（社会科学版）　2012 年 06 期

53. 浅析鲍照《拟行路难》的艺术成就　陈菁菁　科教导刊（中旬刊）　2012 年 11 期

54.《陌上桑》拟作初探　熊志敏　湖北大学成人教育学院学报 2012年06期

55. 汉魏相和歌初探　倪璐　大众文艺　2012年21期

56. 关中地域的汉魏乐府　倪璐　大众文艺　2012年22期

57. 乐府诗本事来源类型分析　向回　乐府学　2012年（第7辑）

58. 乐府诗换韵与乐曲的关系　朱刚　陕西师范大学学报（社会科学版）　2012年02期

59. 浅析汉代乐府诗中方位名词的象征意义　马思齐　群文天地 2012年07期

60. 浅谈汉代末期清商音乐与文人乐府诗的发展　熊至音　短篇小说（原创版）　2012年22期

61. 论乐府诗的对唱体式　周仕慧　文艺研究　2012年10期

62. 论曹植五言诗的俗之美　郑文英　成才之路　2012年18期

63. 论魏晋时期的乐府"篇"诗　付江、董媛媛　时代文学（下半月）　2012年03期

64. 论李白乐府诗的创作思想、体制与方法　钱志熙　文学遗产 2012年03期

65. 唐宋时期乐府诗曲子词分际的探讨　马婧　文学遗产　2012年02期

66. 论曹魏乐府诗音乐研究的重要性　傅炜莉　求索　2012年04期

67. 中唐"新乐府"与"乐府诗"押韵韵脚四声韵律之比较研究——以白居易、元稹、刘禹锡为例　耿志坚　乐府学　2012年（第7辑）

68. 关于唐后乐府诗的发展、范畴及规律性特点——读王辉斌《后唐乐府诗史》所想到的几个问题　苗菁　乐府学　2012年（第7辑）

69. 李白、杜甫乐府诗表现手法差异化浅析　张建军　重庆科技学院学报（社会科学版）　2012年16期

70. 乐府诗体式因素与音乐的相关性　王志清　文艺研究　2012年10期

71. 简介乐府诗　朱珊　商业文化（下半月）　2012年03期

72. 李白乐府诗里的范围副词研究　郜迪　绵阳师范学院学报　2012年01期

73. 试论陈代边塞乐府诗创作的艺术特点　姜剑云、宿月　兰台世界

2012年18期

74. 试论郑善夫乐府诗的儒学品格　庄丹　绥化学院学报　2012年03期

75. 唐代乐府诗研究索引（2008—2010）　梁海燕　乐府学　2012年（第7辑）

76. 论乐府诗的可歌性对永明新诗体创作的影响　周仕慧　名作欣赏　2012年17期

77. 论鲍照女性题材的乐府诗的创作　徐然　山东女子学院学报　2012年03期

78. 论李白乐府诗的语言风格　程俊　神州　2012年1月15日

79. 南朝文人乐府诗创作的"艳曲"化——以《乐府诗集》所录作品为例　孟庆阳、丁玲玲　大众文艺　2012年21期

80. 古钞《文选集注》鲍照乐府诗注的价值　刘志伟、王翠红　广西师范大学学报（哲学社会科学版）　2012年06期

81. 《乐府诗集》中的李白乐府考　王辉斌　荆楚理工学院学报　2012年10期

82. 佛乐俗变对唐代新题乐府诗的影响——以梵曲《摩多楼子》为例　何蕾　海南师范大学学报（社会科学版）　2012年09期

83. 魏晋文人的艺术化人生　宋秀红　文学教育（下）　2012年11期

84. 论西晋诗风的二元对立　王澧华　上海师范大学学报（哲学社会科学版）　2012年06期

85. 论温庭筠的"乐府倚曲"及其文学史意义　王淑梅　徐州师范大学学报（社会科学版）　2012年06期

86. 夏承焘诗论初探　刘青海　中国韵文学刊　2012年04期

87. 论沈约诗歌超越前代的新变　陈瑜　时代文学（下半月）　2012年10期

88. "桑女受辱"故事的文学意义与价值　付春江　时代文学（下半月）　2012年10期

89. 五、七言诗体与汉乐府之关系　杨合林　安徽大学学报（哲学社会科学版）　2012年01期

90. 论陈代文会活动与五言诗的律化　毛振华　浙江外国语学院学报　2012年05期

91. 南朝乐府的时空界定及其生活化特征　周佐霖　河池学院学报 2012 年 06 期

92. 中唐新乐府诗体探析　陈瑞娟　理论界　2012 年 02 期

93. 裨益今人，开道后人——评钱志熙《汉魏乐府艺术研究》　王立增　中国诗歌研究动态　2012 年 02 期

94. 第三届“乐府歌诗国际学术研讨会”会议综述　曾智安　乐府学 2012 年（第 7 辑）

95. 论歌行与乐府的关系——以《文苑英华》为例　王辉斌　长江大学学报　2012 年 08 期

96. 鲍照乐府歌行“说唱”特质论　韦晖　长城　2012 年 08 期

97. 大巫山文化“楚王”意象考——以乐府诗《巫山高》为典型　古玉芳　广西民族师范学院学报　2012 年 01 期

98. 曹植后期创制乐府动因初探　杨胜勇　西藏民族学院学报（哲学社会科学版）　2012 年 03 期

99. 《文苑英华》编者的乐府观　王辉斌　阅江学刊　2012 年 05 期

100. 民俗视野下的汉唐乐府诗　王福利　中国诗歌研究动态　2012 年 02 期

101. 徐祯卿乐府诗探析　刘婧芳　大众文艺　2012 年 04 期

102. 论乐府诗创作在近体诗形成过程中的作用　周仕慧　名作欣赏 2012 年 02 期

103. 曹植五言诗的俗之美　郑文英　成才之路　2012 年 18 期

104. 从诗歌交游看张籍诗派意识承传的史诗意义　郭春林　文艺评论 2012 年 08 期

105. “精列”与《精列》、《气出唱》及汉魏相和歌形态新论　曾智安　乐府学　2012 年（第 7 辑）

106. 在不言之中悄然溢出的佳人——《陌上桑》的审美情趣　田中元　芒种　2012 年 8 月 15 日

107. 汉魏六朝诗歌中的宫廷女性之怨　郭建勋、刘祥　湖南大学学报（社会科学版）　2012 年 02 期

108. 关于唐诗的几个概念　孙晓光　渤海大学学报（哲学与社会科学版）　2012 年 03 期

109. 《文心雕龙·乐府》“以诗为乐”说新解　徐理华　北华大学学

学报（社会科学版） 2012年02期

110. 2009年中国古典诗歌研究论文索引 邓晶 中国诗歌研究动态 2012年02期

111. 从对新乐府诗人的评价看张戒的儒家思想 魏倩 三江高教 2012年04期

112. 李白的诗作风格及身世 廖细会 中国科教创新导刊 2012年28期

113. 近五十年《焦仲卿妻》的反封建思想研究综述 沈素芬 课程教育研究 2012年20期

114. 多元音乐环境下齐梁乐府的新变 王志清 西南大学学报（社会科学版） 2012年01期

115. “文学宗府，驰名海内”——鲍照在隋唐的接受述论 罗春兰 中国文学研究 2012年03期

116. 李颀歌行体人物诗与盛唐气象 魏景波、魏耕原 文史哲 2012年01期

117. 李白、杜甫诗体与唐诗嬗变 申东城 安徽大学学报（社会科学版） 2012年01期

118. 情思如月光一样流淌——读《张若虚的春江花月夜》 李俊 文史知识 2012年06期

119. 清商乐曲辞定义、内涵与范畴界定 林家骊、潘筱倩 四川师范大学学报（社会科学版） 2012年05期

120. 白居易诗歌理论之再认识 马瑞 现代语文（学术综合版） 2012年02期

121. 论西晋乐府诗中故事体歌诗表演方式对内容的影响 付炜莉 井冈山大学学报（社会科学版） 2012年01期

122. 许学夷《诗源辨体》对曹植诗的批评 杨贵环 湖北社会科学 2012年07期

123. 柳宗元永州时期诗歌创作研究之诗体选择 游锡剑 作家 2012年06期

124. 西域乐舞的南传与陈代诗歌中的胡笳意象 宿月 西域研究 2012年03期

125. 乐府杂诗考 韩宁 乐府学 2012年（第7辑）

《乐府学》稿约

《乐府学》由教育部高校人文社会科学重点研究基地首都师范大学中国诗歌研究中心和国家一级学会“乐府学会”共同主办，是乐府学会会刊，专门收录有关乐府学研究的首发文章，诚邀海内外学人赐稿。文稿一经采用，即赠样书，并付稿酬。

注意事项：

1. 请于文末附作者学术简介和联系方式。
2. 文章具体格式请参照本书最新一辑。
3. 请附文章题目的英文翻译。
4. 来稿3个月未收到本刊编辑部回复，即可自行处理。
5. 电子投稿即可，来稿请寄：yuefuxue@126.com

   联系电话：010－68901622　010－68901621

   联系人：张煜　曾智安

Manuscript

Research on Yuefu is sponsored by Chinese Poetry Research Centre CNU which is a key base built by Education Ministry humanities and social sciences of university and National level society "Association of Yuefu" . It is proceedings of association, which specially includes first - published articles about Yuefu research. We invite articles from home and abroad. If adopted, we will send stylebook and remuneration.

Matters need attention:

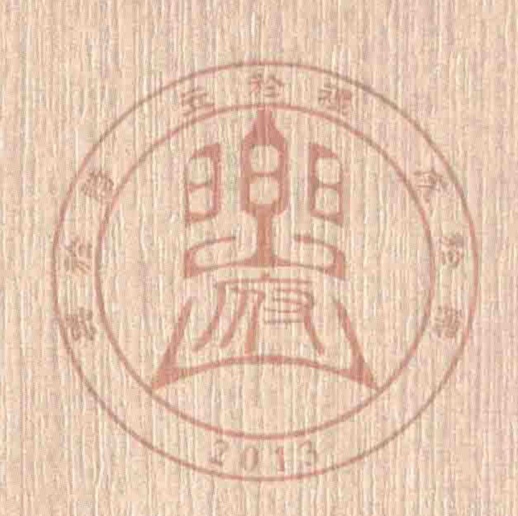
1. Please add authors brief introduction and contact information.
2. Article form please according to the newest Research on Yuefu.
3. Please provide English translation of titles.
4. If you can't get reply in 3 months, you can deal with by yourself.
5. Welcome electronic version. Please kindly mail to Yuefuxue@ 126. com
   Contact number: 010 - 68901622 010 - 68901621.
   Contact person: Zhang Yu Zeng Zhi'an.

勘　误

《乐府学》第九辑

《乐府学》(第九辑)《乐府学会理事简介》中李玫理事的学术简介有误，特向李玫研究员及广大读者致歉。更正如下：

李玫，女，1960年生，新疆人。1996年于西安音乐学院获文学硕士学位，师从赵宋光、罗艺锋教授。2000年于福建师范大学获文学博士学位，师从王耀华教授。2002年全国优秀博士论文奖获得者。现为中国艺术研究院音乐研究所研究员，中国艺术研究院研究生院博士生导师，专业方向为音乐形态学和音乐史学。中国律学学会理事，中国音乐史学会理事，中国木卡姆音乐学会理事。2010年任东亚乐律学学会中方理事。主要著述有《“中立音”音律现象研究》《东西方乐律学研究及发展历程》《中国传统律学》《历代燕乐二十八调文献梳理及实证研究》等。





出版社官方微信

www.ssap.com.cn



ISBN 978-7-5097-6480-0
定价：79.00 元